Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Duke University Library
SEP 23 1953
Durham, N. C.

Volumen XVIII Diciembre de 1952 Número 35

RECENT SPANISH BOOKS

ALEIXANDRE, V. Nacimiento último. Madrid, 1953	$ 1.35
CANAS, J. M. Nubes y barro. Barcelona, 1953. cl.	2.10
CASARIEGO, J. E. Con la vida hicieron fuego. Madrid, 1953. cl.	2.10
FERNANDEZ ALMAGRO, M. Vida y obra de Angel Ganivet. Madrid, 1952	1.65
FERNANDEZ FLOREZ, D. Frontera. Barcelona, 1953. cl.	1.75
FERNANDEZ MARTIN, J. Biografía y epistolario íntimo de don Francisco Rodríguez Marín. Madrid, 1952	2.15
FERNANDEZ NICOLAS, S. Tierra de promisión. Barcelona, 1953	2.10
FERNANDEZ SUAREZ, A. Los mitos del Quijote. Madrid, 1953	1.35
JOVE, J. M. Mientras llueve en la tierra. Barcelona, 1953. cl.	1.75
LAIN ENTRALGO, P. Palabras menores. Barcelona, 1952	2.10
LASZLO, A. Doña Juana, don Juan, Juan y Juanito. Barcelona, 1952	1.00
LINARES-BECERRA, C. Tres delincuentes van a la ciudad. Madrid, 1953	1.65
MARTINEZ-HIDALGO, J. M. Farruquita. Barcelona, 1953	1.75
MEDIO, D. Nosotros, los Rivero. Barcelona, 1953. cl.	2.10
MENCHACA, A. El camino de Roma. Madrid, 1953	1.25
MENENDEZ PIDAL. Estudios dedicados a Menéndez Pidal. V. 1-4. Madrid, 1950-1953	12.50
PALACIOS, L. El corcel de las crines albas. Buenos Aires, 1953	1.80
PFANDL, L. Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. 2nd. ed. Barcelona, 1952. cl.	7.00
PORRAS TROCONIS, G. Historia de la cultura en el nuevo reino de Granada. Sevilla, 1952	2.40
QUIROGA, E. La sangre. Barcelona, 1952. cl.	2.15
RUIZ AYUCAR, A. La sierra en llamas. Barcelona, 1953. cl.	2.00
SANCHEZ, L. A. Proceso y contenido de la novela hispano-americana. Madrid, 1953	3.15
SOUVIRON, J. M. La danza y el llanto. Barcelona, 1952. cl.	2.40
SUBERCASEAUX, B. El mundo y la vida a través de una experiencia literaria. Santiago, 1952	1.50
VINCENZI, M. Ensayo sobre el poeta Carlos Izaguirre. Madrid, 1952	1.25

STECHERT-HAFNER INC.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA, on the 15th day of the months of February, June and October of each year and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the promotion of cultural relations; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the United States, and of chairs of North American Literature in Iberoamerica; and the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA, cada cuatro meses, en los de febrero, junio y octubre, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; el intercambio cultural; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en Iberoamérica; y la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos o tres años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector,* cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector,* cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado,* en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Dr. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá el canje con otras publicaciones análogas cuando así lo soliciten por escrito, y *siempre y cuando el canje se haga por el conducto único de su Director Literario, Dr. Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.*

XUM

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Arturo Torres-Rioseco: Co-director en E. U. A.
University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Albert R. Lopes
(Sección brasileña)
University of New Mexico.
Albuquerque, N. M.

Manuel Pedro González
University of California,
Los Angeles, Calif.

José Antonio Portuondo
Pennsylvania State College
State College, Penn.

J. S. Brushwood
(Sección de Anuncios)
University of Missouri,
Columbia, Mo.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Luis Monguió, Mills College, Oakland 13, Calif.

VICEPRESIDENTES

Agustín Yáñez, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Enrique Anderson Imbert, University of Michigan, Ann Arbor, Mich.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

SUBSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Julio Jiménez Rueda, Puebla 394, México, D. F.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias: Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Madaline Wallis Nichols. Vocales: Daniel S. Wogan, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Julio Jiménez Rueda, Director Literario. Arturo Torres-Rioseco, Co-Director en Estados Unidos; Francisco Monterde, Director Técnico.

Clásicos de América, Julio Jiménez Rueda, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, Carlos García-Prada, William Berrien y Mariano Picón-Salas.

Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard y Astrojildo Pereira.

Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís, Katherine Anne Porter y Duddley Poore.

Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Albert R. Lopes y William Berrien.

XUM

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El VI Congreso de Literatura Iberoamericana, en la Universidad Nacional de México. Muerte de dos eminentes escritores mexicanos 9

ESTUDIOS

DONALD F. FOGELQUIST: Eduardo Barrios, en su etapa actual 13

VERA F. BECK: Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno 27

OTTO OLIVERA: El romanticismo de José Eustasio Rivera 41

MARTHA E. ALLEN: Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal 63

ERNESTO MONTENEGRO: La sonrisa de Pedro Prado 93

CONCHA ZARDOYA: *Los jardines amantes*, de Alfredo Cardona Peña 105

XUM

CAMPIO CARPIO: Mensaje postrero de César Vallejo 113

JOSÉ MANUEL TOPETE: El ritmo poético de González Martínez 131

FRANCIS VERY: Rubén Darío y la Biblia . . . 141

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Tres grandes escritores brasileños. I. Euclides da Cunha. II. Lima Barreto. III. Graça Aranha 157

RESEÑAS

CAMPIO CARPIO: *Martí, carne y espíritu*, por Néstor Carbonell 163

CONCHA ZARDOYA: *César Vallejo* (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología, por Luis Monguió 165

FRANCISCO MONTERDE: *Sor Juana Inés de la Cruz en su época* (1651-1951), por Julio Jiménez Rueda 169

LITERATURA

ARTURO TORRES-RIOSECO: Llama de amor viva (segunda y tercera partes) 171

Socios y suscriptores protectores 211

Aviso 213

VOL. XVIII México, D. F., febrero-diciembre de 1952 Nº 35

EDITORIAL

EL VI CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA, EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

DEL 31 de agosto al 4 de septiembre de 1953, se reunirá en México el VI Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, organizado por el INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, que fué fundado en el I Congreso, patrocinado por la Universidad Nacional de México.

Los temas centrales de esta reunión estarán consagrados a exaltar la memoria del libertador José Martí y del gran poeta Salvador Díaz Mirón en el centenario del nacimiento de ambos, que se celebra el mismo año.

Concurrirán al Congreso más de doscientos profesores de Literatura Iberoamericana, de las Universidades y Colegios de los Estados Unidos y de México, y los más destacados de ellos han prometido presentar estudios relacionados con los temas que van a discutirse.

La sesión de clausura se realizará en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, a invitación del licenciado Agustín Yáñez, gobernador del Estado y Vicepresidente del INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, el 5 de septiembre.

Han ofrecido concurrir al Congreso y presidir las sesiones los profesores Enrique Anderson Imbert, Sturgis E. Leavitt, Arturo Torres-Rioseco, Octavio Méndez Pereira, Enrique C. de la Casa, James O. Swain y Antonio Castro Leal. Los congresistas rendirán un homenaje a Hidalgo, en el Congreso, con motivo del segundo centenario de su nacimiento, al leer el representante de la Universidad de Oriente de Cuba, don José Antonio Portuondo, un trabajo sobre *Hidalgo y Martí*.

MUERTE DE DOS EMINENTES ESCRITORES MEXICANOS

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ

El día 19 de febrero del año de 1952, falleció en la ciudad de México uno de los más grandes poetas de América, Enrique González Martínez. Nacido en Guadalajara, Jalisco, el 13 de abril de 1871, inició su obra poética en pleno apogeo del Modernismo; sin embargo, fué uno de los primeros en buscar nuevas formas de expresión poética. A la exterioridad amada por los poetas de esa escuela, a la elegancia formal, prefiere el poeta lo interno, lo substancial. Todas las cosas tienen en el mundo un con diafanidad de expresión ha hecho González Martínez sentido oculto que descubrir. Con sencillez de elementos, una de las más bellas realizaciones literarias de la Amé-

rica Española. Hay una perfecta compenetración entre el alma del poeta y el alma del mundo circundante. De él ha dicho Federico de Onís, en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, que "su vida se señala por su digna seriedad y delicado recato. Su poesía, recatada y seria también, es uno de los más duros ejemplos de perfección que ofrece la lírica contemporánea . . . Su sencillez nace de la perfecta unidad de su mundo interior, de la selección de su cultura —buena muestra de la cual son sus traducciones de poetas, principalmente franceses— y de una natural y cultivada aspiración hacia la mesura, la armonía y la perfección. Su voz suena en sordina tratando de dar la sensación del silencio: sus sentimientos se recogen sobre sí mismos en los remansos de la reflexión, su lenguaje rechaza los adornos llamativos, a los que prefiere su límpida diafanidad.

"Su poesía influyó mucho en el postmodernismo, pero no sirvió para preparar el ultramodernismo. Por el contrario, éste parece haber influído en el leve cambio hacia la ironía y la familiaridad que se nota en las últimas obras de González Martínez".

MARIANO AZUELA

Unos días después del tránsito de González Martínez, el 1º de marzo del mismo año de 1952, falleció el primero de los novelistas mexicanos, don Mariano Azuela. Nacido en Lagos de Moreno, Jalisco, en 1873, siguió la carrera de medicina y ejerció, no sólo por poco tiempo, como el doctor González Martínez, la profesión de médico cirujano. Incorporado a la sanidad militar, tuvo la oportunidad de ser testigo de los episodios que

relata en *Los de Abajo*, sirviendo en el grupo revolucionario que mandaba Julián Medina. Antes había escrito otros relatos: *María Luisa* (1907), *Los fracasados* (1908) y *Mala Yerba* (1909). La edición inicial de su novela famosa se publica, por primera vez, en el folletín de un periódico de El Paso, Texas. Viene a ser conocida y apreciada, realmente hasta 1925. "Con todo, la aportación de Mariano Azuela, no se limita, ni con mucho a un solo acierto —dice José Luis Martínez, en su libro *Literatura Mexicana del siglo XX*—, por el contrario, son muchas las obras a que debe su prestigio el escritor jalisciense. Aparte las citadas arriba, después del unánime triunfo de su libro cumbre, Azuela ha continuado escribiendo sin grandes lapsos novelas que, si a veces ganan en facultades expresivas, al mismo tiempo limitan progresivamente su vitalidad. Merece destacarse, de esa producción posterior, una pequeña y original novela, *La luciérnaga* (1932), que relata la vida de los provincianos, los "fuereños", venidos a la capital del país en busca de fortuna, impulsados por la marcha revolucionaria. Es ésta la novela de la postrevolución, así como *Los de abajo* lo fué de la revolución".

Gran pérdida para las letras mexicanas ha sido la desaparición de los dos insignes escritores. Los restos de ambos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres, que es el Panteón Nacional de México.

J. J. R.

ESTUDIOS

Eduardo Barrios, en su etapa actual

Entre los escritores que más contribuyeron al florecimiento de la novela hispanoamericana en el período delimitado por las dos guerras mundiales, se destaca la figura de Eduardo Barrios. A pesar de no haber cultivado el americanismo que aparece como nota característica de esta literatura, tan digno es Barrios de un puesto de honor entre los novelistas americanos de este período como lo son Ricardo Güiraldes, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos. Con la publicación de sus tres novelas *El niño que enloqueció de amor* (1913), *Un perdido* (1917) y *El hermano asno* (1922) quedó su fama perdurablemente establecida en Hispanoamérica. Pero después de la aparición de su obra maestra, *El hermano asno*, se interrumpió la producción novelística de Barrios, y veintidós años pasaron sin que volviera a dedicarse al género que le trajo renombre continental. ¿Se había agotado ya la fuente de su inspiración? ¿Se sentía satisfecho ya de haber cumplido su misión de novelista, o necesitaba estos veintidós años para atesorar experiencias, sentimientos e ideas, preparación y materias indispensables para otra época de creación? Hay que dejar que el autor mismo conteste estas preguntas. En su última novela, Barrios aclara el misterio, haciendo el comentario siguiente:

> "Ha de haber por la tierra no pocos escritores como yo, que por muchos años no escriben y, de buenas a primeras, lo necesitan y lo hacen." [1]

No cabe duda de que el autor habla aquí de sí mismo. Durante veintidós años no sintió necesidad de escribir; luego volvió a despertar en él la inspiración creadora. Después del largo silencio, vuelve a hablarnos en libros no menos hermosos que los primeros y que quizás los superen en profundidad y en expresión artística.

Tres fueron las novelas de su primera etapa y tres son las que hasta aquí se han publicado en su último período de creación: *Tamarugal* (1944), *Gran señor y rajadiablos* (1949) y *Los hombres del hombre* (1950). Los rasgos que constituyen el encanto peculiar de las novelas del primer período, están presentes en las del último, pero sin que se pueda criticar al autor de haber explotado venas ya agotadas. Posee todavía la maestría y la sensibilidad de antes; pero se ha servido de ellos para crear nueva belleza artística y para penetrar más profundamente en ese mundo de misterio y angustia que es el espíritu humano. Si esto no llama tanto la atención en *Tamarugal*, primera novela de la serie, resalta más en *Gran señor y rajadiablos*, la segunda, y queda plenamente de manifiesto en *Los hombres del hombre*, la última de las tres. Hay una progresión artística que coincide con la cronológica.

De estas tres novelas, *Tamarugal* es la que sigue más de cerca la tradición del realismo chileno. El escenario, la árida región salitrera del norte de Chile, algunos episodios, tragedias en la vida del minero, y alguno que otro personaje, obreros o empleados de la compañía minera, recuerdan el realismo de Baldomero Lillo o Manuel Rojas. Hay, además, escenas que parecen delatar influencia de *Germinal* de Zola. Tal, por ejemplo, es el episodio del "chanchero", minero que murió aplastado por las terribles mandíbulas de la "chanchadora", máquina que molía el mineral del cual se extraía el salitre. Barrios no suprime aquí ningún detalle que pueda contribuir al efecto de horror y tragedia que él quiere producir. Si nos fijamos, empero, no en los pormenores del ambiente material sino en el mundo interior de los personajes, resulta más bien superficial y casual esta semejanza entre la obra de Barrios y la de los realistas y naturalistas de escuela. No se debe olvidar que Barrios en una época de su vida anduvo por el norte de su país, conoció la región que describe en su novela, y hasta fué empleado de una compañía salitrera. Por lo tanto, el elemento realista en *Tamarugal* está ba-

sado en la experiencia del autor, y probablemente no sigue ningún propósito consciente de imitar la técnica realista.

La mayoría de sus contemporáneos que emplean el realismo o el naturalismo, lo hacen sin duda porque esta técnica es la que mejor se adapta al propósito de abogar por las reformas sociales. Barrios, en cambio, no parece preocuparse mucho por la sociedad en general. No aspira a reformar el sistema social ni a resolver los problemas colectivos. Sus facultades creadoras siempre se enfocan en el individuo, en el alma del hombre y no en la de la colectividad. En *Tamarugal* se arenga y se predica poco; no se clama porque se haga justicia a los mineros explotados por las compañías mineras. A pesar del fondo realista de la obra, su drama está en la vida de tres o cuatro individuos y en los sentimientos íntimos de éstos: Jenny, hija de un empleado técnico de la compañía, se encuentra en el extraño mundo aislado de la pampa salitrera, sin otros compañeros que su padre y una tía, bastante viejos los dos. Los quiere y está contenta a su lado; pero vive con los recuerdos de sus años de escuela, años de ilusión y felicidad. A veces experimenta cierta inquietud por lo que el porvenir pueda traer y por el deseo de recuperar esa ilusión que poco a poco se está borrando de su vida. Tal es su estado espiritual cuando llega a conocer al administrador de la compañía, Jesús Morales, a quien, por su carácter de individualista francote y agresivo, apodan "el Hombre". Jenny no se enamora del administrador, pero tampoco deja de estimar en él la sinceridad, la agudeza de su criterio y su humorismo un tanto brusco. En su presencia está consciente de una fuerza, a la vez física y moral, que la hace sentirse protegida, segura. Amistad cordial, pero sin sentimentalismo, es la que existe entre los dos. Sin embargo, llega el día en que "el Hombre" pide al padre de Jenny la mano de su hija: "Voy a hablarle a usted como hablaría este revólver, amigo." Así aborda el asunto. El padre, convencido de la honradez del "Hombre", y confiando en su industria y entereza, da su consentimiento de buena gana; pero con la condición de que el compromiso sea aceptable para su hija. Jenny, por su parte, acepta, no solamente por complacer a su padre, sino porque se da cuenta de que en Tamarugal no le podría tocar mejor partido que "el Hombre". Aunque el porvenir carezca del encanto con que antes había soñado, por lo menos ella vivirá tranquila y protegida al lado de un hombre a quien

respeta. En su ser íntimo persiste una emoción "de futuro que se despide sin haber llegado"; pero por fin se resigna a esperar con serenidad el día de su casamiento.

En estos días llega a Tamarugal Javier del Campo, joven seminarista, que va a visitar a un tío suyo antes de abrazar definitivamente la carrera sacerdotal. No tarda en granjearse la amistad del personal de la compañía; intima con "el Hombre" y trata mucho a Jenny. En el fondo es un sentimental sensible e idealista. Desde el comienzo de su amistad, los dos jóvenes se dan cuenta de que los une cierta afinidad de sentimientos. En muchas ocasiones, Javier acompaña a Jenny y al "Hombre", en algún paseo o excursión. Al "Hombre" le gusta entrar en discusiones de asuntos religiosos con el seminarista. Se apoya siempre en la lógica y la razón, y rechaza todo lo que tenga su fundamento en la fe o el sentimiento. Jenny los escucha. No puede haber mayor contraste entre los dos hombres. Se da cuenta de que el temperamento del seminarista ejerce sobre ella una atracción que nunca sería capaz de inspirar en ella el espíritu práctico del que va a ser su marido. Siguen días y noches atormentados. Ya comprometida para casarse con "el Hombre", ha encontrado su ideal en otro hombre y se está enamorando de él. Entretanto un conflicto aflige también el alma del seminarista, una lucha entre su vocación y su amor por la muchacha. Los amigos tratan de incitarlo a abandonar la carrera, para casarse con Jenny; pero el seminarista es una persona de más firmeza de propósito de lo que ellos se habían imaginado; una vez tomada una resolución, no la abandona.

Llega el día de la despedida y Javier y Jenny se encuentran un momento solos. Al darse las manos para despedirse, no logran reprimir la emoción que se ha apoderado de ellos. Las lágrimas caen sobre las manos entrelazadas. Jenny le pide que, ya ordenado, vuelva para ser su confesor y guiar su alma. Javier se lo promete.

La trama no pudiera ser más sencilla. Toda su intensidad deriva del estado emocional de los personajes y se produce sin caer en el sentimentalismo o la exageración. No hay ningún elemento que desentone, porque el autor se mantiene siempre fiel a su propia experiencia emocional. Posee el don de la naturalidad, cualidad fundamental en la estructura de la obra, así como en la limpidez y sobriedad de su estilo.

XUM

Si en *Tamarugal* se presenta un drama humano en su momento culminante, en *Gran señor y rajadiablos* se abarca toda la vida de un individuo en quien está personificada una época. Es este último libro una evocación, a la vez histórica y sentimental, de un Chile que todavía no emergía de su época agitada de individualismo heroico, para entrar en la de la monótona uniformidad moderna. Tanto tiene la obra de biografía como de novela, pues la domina un solo personaje, a quien, según una nota preliminar, el autor mismo había conocido. Todos los acontecimientos se desenvuelven en torno de la figura central, José Pedro Valverde. Barrios evoca los tiempos de don José Pedro, desde su infancia hasta su muerte, dejándose guiar por el recuerdo y proponiéndose presentar los sucesos del modo más fiel posible, evitando, sin embargo, seguir el camino trillado, por el que pasan a menudo el biógrafo y el historiador. Aquí, como en otros libros suyos, deja que la fantasía "alumbre" su obra:

> Dejemos fluir los recuerdos. Que surjan las estampas de una historia, sin la mañosa organización de las novelas. Cuando ello sea preciso, vuelvan los acontecimientos vivificados por la imaginación, pero estrictamente ciertos, sin adorno mentiroso, que la mentira es superficie y la verdad tan honda que la fantasía la alumbra y se torna en su fuerza esplendente.[2]

Los Valverdes eran descendientes de conquistadores, emparentados con ese mismo cura Valverde que acompañó a Pizarro en la conquista del Perú. Orgullosos de su estirpe, en la última mitad del siglo diecinueve poseen todavía la valentía y el espíritu indomable de sus antepasados del siglo XVI. José Pedro se cría en el libre ambiente del campo, al lado de su padre y de un tío cura. El cura, por anomalía, es impulsivo y arrojado; pero el padre del muchacho es de carácter dulce y pacífico. Es el cura quien se encarga de educar a José Pedro y cuya influencia en la vida del sobrino nunca desmiente la máxima de sus antepasados: "Entremos pegando para que no nos peguen." Ni de muchacho ni de viejo se deja José Pedro pegar. Siempre pega, antes de que le peguen. Llega a ser dueño de extensos fundos. Rodeado de numerosa servidumbre, lleva una vida de gran señor feudal; pero no desdeña el trabajo. De energía prodigiosa, él se desahoga domando caballos, herrando reses, persi-

XUM

guiendo a bandidos. Conoce todas las faenas del campo y toma parte en ellas. Nunca se somete a otra autoridad que su propia voluntad. Cuando se ve amenazado por malhechores, organiza un pelotón de muchachos tan bravos y arrojados como él mismo, y hace justicia a su modo. Llega, un día, un inspector de impuestos para sellar un alambique y la vasija del aguardiente; pero José Pedro no tolera que el gobierno se meta en esta industria suya. Despide al inspector como a cualquier intruso. Más tarde, y era ya hombre viejo, con su pelotón bravo se defiende a balazos contra los carabineros mandados por el gobierno. Cuando ve que la cosa no tiene remedio, arranca la viña para que no tenga que someterse a la inspección. No menos fiero se muestra cuando está a punto de morirse. Un día avisa a los familiares: "Hoy me voy a morir", y pide que le traigan al capellán, para confesarse. Le contestan que debe dejarse de tales ocurrencias porque el médico acaba de verle y le ha encontrado mejor que nunca. Vuelve el viejo a pedir que traigan al confesor, y cuando tratan otra vez de disuadirle, grita con impaciencia: "Basta, yo me muero cuando me da la gana."

José Pedro es el conquistador del siglo diecinueve, tipo que Barrios glorifica en su novela. Esta glorificación, en un sentido, da relieve a su personaje, pero en otro, le quita algo que le hace falta para humanizarse. Le da rasgos de superhombre que reúne cualidades de Atila con las de Pizarro y Don Juan Tenorio. Vive atropellando los derechos del prójimo, sin que jamás caiga sobre él la pena que merece. Toda la comarca está poblada de su prole ilegítima. A pesar de que se ha casado "fiel y decente, de acuerdo con su prosapia, su palabra de honor y su religión", nunca deja de ser "ante las aventuras eróticas un arma cargada siempre". Siempre ha sido creyente sin que su cristianismo influya un ápice en su conducta.

Sobrio y comedido en todas sus obras, es raro que Barrios caiga en la exageración. Si lo hace hasta cierto punto al delinear a José Pedro, puede atribuirse a un chilenismo que está mucho más marcado en *Gran señor y rajadiablos* que en las otras novelas del autor. Se explica así la simpatía que le inspira el tipo del "gran señor y rajadiablos" y que se trasluce a las claras en pasajes como el siguiente:

XUM

> Son éstos los tipos que nos hacen falta, los que nos dejaron felizmente, sembrados por aquí y por allá los conquistadores, y que luchan a vencer o morir, incansables, a veces crueles, pero crueles consigo mismos también, y van creando, de espaldas a la política, entre delirios, barrabasadas y porfías, un futuro fuerte y rico para Chile. [3]

En un Chile que está cambiando y modernizándose rápidamente José Pedro, ya setentón, descarga su cólera contra los que se atreven a criticarle en la prensa:

> ...me dicen señor feudal, tirano de horca y cuchillo. ¡Qué saben esos mocosos y babosos, de lo que Chile ha exigido de nosotros los que lo pusimos en orden! ¿Cómo habría arreado a los bandidos en otra forma? ¿Cómo habría creado en estas peonadas, con tendencias al pillaje todas, hábitos de trabajo y honradez? Ahora debería yo poder hacer lo mismo con esos facinerosos de la administración pública. [4]

Se puede respetar la sinceridad del amor a "su viejo Chile" en que está arraigada esta actitud pragmática del autor, sin dejar de reconocer que como doctrina política y económica representa un retorno al absolutismo y a la dictadura. Los temas políticos y económicos difícilmente se abarcan en una estética como la de Barrios, y afortunadamente ocupan en *Gran señor y rajadiablos* un plano secundario. Aquí, igual que en *Tamarugal* y en *Un perdido*, se ha servido de la realidad como punto de partida para llegar al mundo del sentimiento. Hablando de este mismo asunto, ha dicho Guillermo Cotto-Thorner, en un artículo reciente:

> "Barrios usa la realidad como un medio para adentrarse en los misterios del sentimiento y la emoción; no resbala sino que se hunde hasta confundirse con el misterio, delatándole siempre, a veces haciendo de él el eje del triunfo y otras veces la base enigmática de dudas y conjeturas." [5]

José Pedro con toda su fanfarronería, su violencia y su erotismo, es un ser sentimental. Acude a la defensa del sentimiento, cuando lo ve atacado por una persona que sostiene que el pensamiento es lo único a que el hombre debe sujetarse:

XUM

"—Mentira. Esos cerebrales logran reflexionar a lo sumo sobre algunas caras de la existencia humana. He leído algunos libros de pensadores a la moda. ¡Caramba! Nunca se asoman siquiera esos señores a la entraña escondida y misteriosa donde sentimos el yo y que se me figura el hálito de la Divinidad dentro de nosotros." [6]

Pero el sentimiento que caracteriza a Barrios no excluye de su obra un fino humorismo. Contribuye mucho este elemento para amenizar la novela *El hermano asno*. Quizás sea menos sutil en *Gran señor y rajadiablos*; pero sí constituye uno de sus mayores atractivos. Aparece en el habla de los pintorescos tipos campesinos que abundan en la novela y en episodios que, sin tener mayor importancia en el desarrollo de los sucesos, son, por sí, divertidos. Se habla, por ejemplo, de los zorros, y un muchacho le dice a su compañero:

"—Me acuerdo de lo que dijiste una vez. Habían cazado un zorro y lo tenían muerto en el suelo, ¿te acuerdas tú? Yo, porque al darle con el pie le oí sonar el gaznate... aire que le quedaría y que le gorgoriteó... dije: «¿Está vivo?» Y tú saltaste: «No, hombre, ¡se hace el vivo!» [7]

En *Gran señor y rajadiablos*, como en los demás libros de Barrios, la maestría artística está en el estilo mismo. Pocos escritores hispanoamericanos manejan la prosa como él. Combina la sencillez con una gran sensibilidad poética. Las metáforas son aptas, naturales, hermosas. Barrios nunca se esfuerza por conseguir una originalidad estrambótica; nunca sacrifica lo natural por lo extravagante. Con algunas pinceladas finas traza imágenes de sutil belleza. Todos sus libros están imbuídos de un lirismo íntimo. En *Gran señor y rajadiablos* habla de la noche "agazapada bajo los árboles"; de una gata que "frunce los párpados apagando el azufre de sus pupilas en la unanimidad de su manto"; de un rancho que en el sopor de la tarde "bostezaba humo"; de las chancletas de una vieja que "se alejaron con bisbiseo de rezos en la penumbra." Barrios, igual que Ricardo Güiraldes, tiene el don maravilloso de embellecer la realidad con la magia de la poesía. Hay, en efecto, pasajes que recuerdan mucho a Güiraldes:

XUM

> Como el crepúsculo ha empezado a envolver ya en su misterio todas las cosas, ellos no piensan desmontar. Permanecen un rato mudos. Los ha ido cogiendo el encanto de los malvas que suavizan el tronar de las aguas; y tras el encantamiento despuntan ya las tentaciones de atravesar el torrente... [8]

Otro:

> Arrearon así, ya exigiendo prisa en la marcha, ya calmándola y zurciendo evocaciones y comentarios. Pasaron el río seco lentamente: había que cuidar las uñas sin herradura. En el llano asomó la luna de improviso, mientras galopaban: los lomos sudados pintáronse de reflejos, la polvareda se plateó como una nube desprendida del cielo y los arreadores sintieron deseos de cantar. [9]

Y a veces, perdiéndose en el encantamiento de uno de esos momentos milagrosos de la naturaleza, deja que la prosa se vuelva poesía:

> ...La embarga tanto añil del paisaje. Están azules los cielos y los espejos de los charcos, los pinos y los cristales de la casa, y aun allá, sobre las praderas mojadas, hasta nítidas lejanías, el azul barniza todo verde y penetra los humos tenues que suben de los ranchos. Azul canta la flauta de los pájaros, azules llegan los gritos de las niñas desde el interior. Si hablase ahora ella, también azul sonaría su voz. Azules se vuelven sus pensamientos. Su alma toda se tiñe de azul. Y cuando la campana llamando a misa la despierta, le parece que se desparraman los sones por el aire cual si se desgranase un rosario de cuentas azules. [10]

Su sentido estético, y una fina sensibilidad ante la naturaleza y las veleidades del espíritu humano, nunca permiten que el autor caiga en el prosaísmo y la ordinariez. Si hay en *Gran señor y rajadiablos* alguna tendencia hacia la prolijidad, se debe al tema del libro, que por su amplitud, fácilmente conduce a la difusión. No es el asunto ideal para Barrios porque exige de él una objetividad que no se adapta con facilidad a su talento. Pero cuando la búsqueda de lo recóndito en el mundo del espíritu lo lleva más allá de las fronteras de lo material, entonces sí encuentra su camino. Este es el que sigue en su última novela, *Los hombres del hombre*, libro más intenso y más universal que *Gran señor y rajadiablos*.

XUM

En *Los hombres del hombre* Barrios sondea las profundidades de un corazón atormentado por una duda, surgida de repente en una vida, feliz hasta allí, pero que ya no será capaz de serlo. El protagonista lleva once años de casado y se cree feliz. El anhelo de tener un hijo, que por muchos años no estuvo satisfecho, ha llegado a cumplirse. Los esposos están de acuerdo en ponerle el nombre de su padrino, Charles Moore. Este, un diplomático inglés, es el amigo más íntimo de los padres del niño. Hace tiempo que tiene la costumbre de ir todos los años a pasar el verano con ellos. Culto, inteligente y generoso, en todo se muestra digno del profundo cariño y respeto que le tienen. Pero un día llega por sorpresa un parte en que se comunica al matrimonio la muerte de Charles Moore. En su testamento deja la mitad de su fortuna para su ahijado; a cada uno de los padres le toca una parte igual de la otra mitad, pero se estipula que el marido nunca debe comprometer la parte que ha heredado su esposa. El marido está cavilando sobre el extraño testamento de Charles Moore, cuando súbitamente le acomete una terrible sospecha: Charles Moore es el padre del niño. ¿De qué otro modo se explican las estipulaciones del testamento?

Con esta sospecha desaparece toda ilusión de la vida del marido. Ante la duda que le aflige día y noche, descubre las diversas facetas que hay en el alma del hombre y que son en realidad personas, cada una distinta a las demás. En su propia alma coexisten siete hombres, y a cada uno le ha puesto su nombre: Fernando, el sentimental; Juan, el sensato; Mauricio, el mercenario; Luis, el sensual; Rafael, el celoso; Jorge, el humilde; Francisco, el místico. Cada día, en su tragedia íntima, dialoga con los hombres que componen su ser espiritual. Se ha puesto a observar cada gesto, cada movimiento de su esposa, buscando angustiado algún motivo de esperanza, algún leve indicio de la verdad que pueda acabar con su duda. A veces le aconseja Juan, y le hace ver que no hay nada en la conducta de su esposa que pueda dar fundamento a la sospecha; ora es Luis que excita su sensualismo, ora Rafael que despierta su rencor celoso y le hunde en la desesperación más sombría.

Los personajes principales se reducen a tres, los dos padres y el niño. Trama, casi no la hay. Es un drama libre de todo aparato, de todo elemento inútil; sencillo, desnudo, apasionado como una novela de Unamuno. Su poesía es una poesía interior que brota de

XUM

un corazón acongojado. En medio de esta vida obscurecida por el dolor, arde una llama pura y bella: el amor del padre por su hijo. Son dos seres que se entienden y se quieren entrañablemente. A medida que el niño se desarrolla corpórea y mentalmente, el padre observa que, hermoso en lo físico, es el vivo retrato de la madre, pero que tiene la delicadeza, el ingenio, y la fina percepción espiritual del padre. Esto lo consuela. ¡Imposible que existiera esta identidad espiritual, si el niño no fuera suyo! Pero siempre vuelve la duda. Un día contempla al niño que duerme en su cama con el brazo fuera de la frazada. El padre compara el brazo con el suyo, y ve que no tiene lunar como el propio. Reflexiona luego que él mismo no nació con el lunar sino que le apareció cuando tenía más o menos la edad del niño. Si al hijo le asomara un lunar en el brazo, ya no habría duda acerca de su paternidad. Ese lunar sería la prueba de su legitimidad. Y nace así una esperanza que pronto se convierte en obsesión; pero el lunar no aparece.

En su comprensión del alma infantil, hay pocos escritores que superen a Barrios. El amor, la compasión, y la intuición le ayudan a descubrir los secretos del corazón del niño. Ya lo había revelado en un libro anterior, *El niño que enloqueció de amor*. En *Los hombres del hombre* las páginas que retratan al niño son de las más hermosas y conmovedoras que ha escrito. Típica es la escena en que el alma del padre y la del niño se funden en la intimidad del atardecer:

> ...Lo llamo y lo siento sobre mis rodillas. La penumbra es propicia, él ha de tener un suave cansancio de tanto jugar; de manera que se somete a mis caricias mudas: mi mano vehemente, nostálgica de él, hunde los dedos en su argollada pelambrerita negra...
>
> Para mimarlo, cojo entonces la cachimba, ya fría, y se la ofrezco:
>
> —Toma. Juega. Fuma tú también, a ver. Hace una mueca de rechazo.
>
> —¿Te repugna? Me tienes asco...
>
> El sigue callando, y resuelve la situación: parte a escape. [11]

Después, a la hora de acostarse, el padre besa al niño y se reanuda la conversación:

—Ya tendrás sueño, hijo.

—Y usted ¿tiene sueño?

—¿Le gusta dormir, papá? A mí me da miedo a veces quedarme dormido. En cuanto uno se duerme, ya no es nadie, se muere.

—¡Oh! No tanto.

—Parece, ¿no?

El se acurruca. Pero saca luego una mano, coge la mía y me habla muy bajo:

—Papá, ¿usted creyó que yo le tuve asco? No. Cuando usted no estaba después ahí, yo me puse la cachimba en la boca.

Estuve a punto de sollozar. [12]

Barrios es un observador más frío cuando se trata de la mujer —frío, o más bien, decepcionado—. A veces tiene para ella una alusión cortante o un comentario cargado de ironía. En la novela, cuando la tragedia del marido está a punto de llegar a su desenlace, el llanto de la esposa lo deja perplejo y derrotado. Reflexiona con amargura y rencor:

¡Cuánto, cuánto cubre y disfraza el llanto en la mujer! Se puede leer en su rostro; en sus lágrimas toda expresión se diluye. Y era en ese momento cuando quería yo verle bien la cara. [13]

Al dibujar a Chela Garín, la chismosa y entrometida amiga de la esposa, parece que Barrios moja su pluma en ácido:

Sin mirarle la cara, puede que guste; pero encima del cuello con papada y bajo el pelo teñido color caoba, se repantiga su antipatía: ese mentón sumido y esa dentadura saliente. Siempre me rechazó su expresión de roedor bien cebado. [14]

Este retrato, sin duda, fué inspirado por algún modelo vivo, porque una mordacidad tan hiriente no puede tener su origen sino en la experiencia personal. Al referirse a la misma dama, en otra circunstancia, el autor tira una puñalada de ironía digna de Anatole France:

Es útil que haya entre las gentes que nos rodean algún ser antipático, para que absorba la porción de odio que a todos se nos ha puesto en las entrañas y que de otro modo nos exponemos a dirigir contra personas que no lo merecen. [15]

La nota irónica, sin embargo, está lejos de predominar en *Los hombres del hombre*. Barrios no hiere porque le guste herir, sino porque lo han herido. *Los hombres del hombre* es, más bien, un libro lírico-filosófico. Y no se trata de un sistema enredado y pesado, sino de una filosofía que nace de la reflexión subjetiva y en la cual el sentimiento siempre triunfa sobre la razón. Este sentimiento tiene dos fuentes: el amor y la belleza, y aquí está resumido todo el credo estético de Barrios. En *Los hombres del hombre* lo expresa del modo más explícito:

> Todo está en que nos alumbre el amor. Entonces acertaremos. El novelista, cuando nos describe una vida interior, también así procede: amándola, descubre la entraña del laberinto, y su figura se levanta y anda, viva de toda humanidad. [16]

Los hombres del hombre es un libro con "temblor de belleza"; belleza de sentimiento y belleza de expresión. Comentando su estilo, Ruiz Vernacci ha dicho que Barrios "—es un escritor digno, noble, con devoción por su oficio, la artesanía—, con afición al idioma, que nunca acabará de descubrirnos sus secretos... No denota esfuerzo, y existe el esfuerzo. A esta diafanidad no se llega porque sí... no se hace gala de escribir bien, y es ello el mayor mérito, precisamente por lo milagroso de la prosa." [16]

En *Los hombres del hombre* ha llegado Barrios a su apogeo. Es un libro que perdurará y que con el tiempo irá cobrando relieve. En Hispanoamérica no hay ninguna novela psicológica que lo supere. Barrios habría podido descansar sobre los laureles que conquistó cuando era joven; pero ya acercándose a la vejez, obedeció la llamada de su voz interior y dejó a la posteridad tres novelas más, destinadas las tres a enriquecer la herencia literaria de Hispanoamérica.

DONALD F. FOGELQUIST,
University of California,
Los Angeles.

XUM

NOTAS

1 Barrios, Eduardo, *Los hombres del hombre*, Editorial Nascimento, Santiago, 1950, p. 28.

2 ———. *Gran señor y rajadiablos*, Editorial Nascimento, Santiago, 1949, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 268.

4 *Ibid.*, p. 473.

5 Cotto-Thorner, Guillermo, "Eduardo Barrios: Novelista del sentimiento", *Hispania*, agosto, 1951, p. 271.

6 Barrios, *op. cit.*, p. 400.

7 *Ibid.*, p. 60.

8 *Ibid.*, p. 59.

9 *Ibid.*, p. 81.

10 *Ibid.*, pp. 311-312.

11 Barrios, *Los hombres del hombre*, pp. 50-51.

12 *Ibid.*, pp. 57-58.

13 *Ibid.*, p. 279.

14 *Ibid.*, p. 127.

15 *Ibid.*, pp. 148-149.

16 Vernacci, Ruiz, "Una gran novela americana: 'Los hombres del hombre'." *Repertorio Americano*, San José, 15 de mayo de 1951.

XUM

Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno

XAVIER Villaurrutia, la figura sobresaliente de la vanguardia del teatro mexicano, nunca fué un autor popular. Nunca trató de ganar el aplauso fácil del gran público acomodándose a los movimientos en boga. Para ser oído en los teatros comerciales, fué demasiado abstruso y se distinguió por una fina sensibilidad. Fué del ensayo al relato, del relato a la poesía y de la poesía al teatro dejando en todos los géneros huellas firmes de su delicadísima condición espiritual.

El tema inspirador que parece obsesionar su obra es la muerte. En el curso de su vida literaria no podemos menos de notar que su interés se enfocó en la muerte y en el enigma que la rodea. La angustia del hombre ante la nada, no fué sino otra forma del mismo tema. Sin embargo, esta angustia le otorga al poeta una peculiar serenidad. ¿Es tal vez la reconciliación con el destino que dentro de poco iba a ofrecer la solución a los problemas palpitantes y acabar para siempre con las dudas del espíritu atormentado del poeta?

Al concentrar mi interés en el dramaturgo Villaurrutia y en su preocupación por los misterios de la vida y la muerte, poco pude prever que el fruto de mi investigación serviría de homenaje póstumo al mexicano distinguido, fallecido el 25 de diciembre de 1950 en la ciudad de México, donde había nacido el 3 de diciembre de 1903.

El joven Villaurrutia tomó gran interés en los movimientos literarios, y ya en 1924 dedicó al grupo de sus amigos *La poesía de los jóvenes de México*. En 1928, en *Ulises*, publicó la novela *Dama de corazones* y en 1940, en La Casa de España, *Textos y pretextos*.

XUM

Conste que en 1933 Aldous Huxley publicó sus *Texts and Pretexts: An Anthology with Commentaries*, y sería interesante averiguar si el título es mera coincidencia o si expresa una influencia del autor británico en Villaurrutia. ¡Ojalá pudiera contestarnos esta pregunta él mismo!

Ante todo, Xavier Villaurrutia se considera poeta. Hasta sus obras dramáticas justamente podemos llamarlas "teatro poético." A la poesía se dedicó desde 1926, cuando publicó en *Cultura* treinta y cuatro *Reflejos*. En 1933 aparecieron sus diez *Nocturnos*, en la edición "Fábula", y la primera edición de su *Nostalgia de la muerte* vió la luz en la editorial *Sur*, de Buenos Aires, en 1938. La edición aumentada con *Otros nocturnos*, de 1941, contiene también *Décima muerte*, y así reaparece en la edición de "Mictlan", en 1946.

Para destacar el perfil del dramaturgo con mayor fuerza, vamos a mencionar también sus demás obras: En 1943 apareció en *El hijo pródigo* un fragmento del libro *Cuauhtémoc o El Aguila que cae*, bajo el título de *El Exodo*. Es una seca descripción histórica del tiempo de Hernán Cortés y su viaje a Honduras iniciado el 12 de octubre de 1524. Se llevó el conquistador al jefe mexicano porque de su persona aún se desprendía una fuerza mágica que tenía el poder de encender rebeliones. Era oro vivo el que llevaba en su persona. Cuauhtémoc comprendió la maniobra calculada de Cortés. También comprendió que era su viaje postrero y se entregó a él como a un sacrificio. La historia comprobó la intuición de Cuauhtémoc, también llamado Guatimozin: al regresar Cortés en 1525, faltaba en su compañía el caudillo indígena.

Como editor, Villaurrutia nos dejó el tomo de *Sonetos* de Sor Juana Inés de la Cruz de 1931. Durante varios años fué redactor de la revista literaria mensual *El Hijo Pródigo*. Además participó en la publicación de *Contemporáneos*, con Ermilo Abreu Gómez, Celestino Gorostiza y Samuel Ramos.

Entre 1928-1932 escribió en *Ulises* y más tarde en *Letras de México*. Tomó parte en las actividades del grupo "Proa", bajo la dirección de José de Jesús Aceves y en el grupo "Orientación", con Celestino Gorostiza, como director. Gran número de experimentos culturales se hace en esos años. Desdichadamente les faltó coherencia, ayuda oficial y suficiente interés del público, lo que dió por resultado que ninguno de ellos tuviera mucha duración.

XUM

Como todo poeta, Xavier Villaurrutia en su busca espiritual descubrió a su filósofo: lo encontró en Heidegger y de aquí la característica que para él tiene el hombre moderno: la de morir y asistir a su propia muerte. Villaurrutia admite que vive la muerte auténticamente todos los días y que tiene la posesión de la angustia del misterio. "La muerte es para mí una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo", dice en una entrevista en *Tierra Nueva*, en 1940. Por eso, tal vez, el mundo que ha creado en su obra es un mundo alucinado.

Al hablar de la "Estética de la muerte", dice su amigo Rodolfo Usigli: "Si la actitud estética del poeta es cuidar la muerte individual como una obra de arte, su actitud filosófica es regresar hacia la muerte... En Xavier Villaurrutia el regreso a la muerte es como regreso a una propiedad, la única intransferible, intocable, inalienable propiedad del hombre."

La muerte era compañera constante de su ser. Ahora, después de su prematuro fallecimiento, sólo podemos preguntarnos si la sombra de la muerte habló dentro de su alma desde sus esfuerzos literarios más tempranos, por la intuición del porvenir.

Ya varios críticos literarios se fijaron en el interés de Villaurrutia por la muerte. Su amigo Ermilo Abreu Gómez escribió en *Letras de México*, en abril, 1944, un artículo sobre *Invitación a la Muerte* en el que decía: "La muerte es ... una emoción que se adentra en nosotros, que nos gana, que hasta simpatía nos despierta; en Villaurrutia es como una flor... En esta obra la vida y la muerte se funden en un acto que nadie podría desentrañar nunca. Villaurrutia ha guardado con arte en su obra ... el milagro de la muerte y de la vida"...

En otra ocasión [1] dice Villaurrutia: "El hombre actual, al menos yo, asiste a su propia muerte y a la de los demás. El 'memento mori' y el arte de morir son para mí de una angustiosa actualidad." El reflejo de ese teorema ya se ve en la prosa del joven autor, en *Dama de corazones*, publicada en las ediciones de *Ulises*, en 1928. Es un conjunto de retratos que forman la base más bien de un sueño que de la realidad. Mme. Girard, sus hijas Aurora y Susana y el primo Julio, de vuelta de Harvard, se dedican a la música y la poesía y a soñar. Uno de los sueños revela lo más profundo del alma del autor: "Ahora me llevan. ¿Adónde? Al cementerio. Ignoran que

XUM

no estoy dentro del ataúd. Sigo el cortejo..." ¿Quién no recordaría a don Félix de Montemar, variación romántica del tema donjuanesco, participando en su propio entierro?

La misma angustia de lo trágico y enigmático en la vida y la muerte, persigue la mente del poeta romántico y del autor moderno. Los sueños forman la base de *Dama de los corazones*. Para Aurora, todo lo que no es soñado no es vida: "¿Dormir sin soñar? ¿Qué otra cosa es sino morir?" En su modo misterioso de pensar, Aurora es la hermana espiritual de María Luisa, protagonista de la pieza *¿En qué piensas?*, donde el tiempo real alterna con el tiempo psíquico, en turnos irrevocables.

¿En qué piensas? es un misterio en un acto y es uno de los cinco "Autos profanos". Xavier Villaurrutia no olvida nunca que la condensación —del idioma, de las situaciones, de las ideas— es siempre mejor que la dispersión" [2] y por eso, tal vez, prefiere escribir poesías breves y piezas en un acto como los "Autos profanos." Los llama ejercicios y dice de ellos que son al drama lo que el soneto es a la poesía: resonancia e imágenes.

Se estrenó *¿En qué piensas?* en el teatro Hidalgo, en 1934. Como es un episodio de la vida emocional de jóvenes menores de treinta años, tenía el autor, al escribirlo, la misma edad que sus personajes. La heroína, María Luisa, piensa en el amor o en nada. De sus tres amantes, Carlos la amó, Víctor la ama y Ramón la amará, mientras el desconocido no supo esperar. María Luisa los ama a todos *en el tiempo*, no *a un tiempo*. A cada uno le asegura: "Pienso en ti." Sin embargo, al encontrarse con los tres a la vez, confiesa que no piensa en nada. Su amor está dividido en varias partes "del tiempo", otorgándole a su espíritu una complejidad rara.

Otro enigma en un acto, dedicado a Celestino Gorostiza, se titula *Parece mentira*. Así como *¿En qué piensas?* fué dirigido por Celestino Gorostiza en 1934, (en el Teatro de Orientación). Por medio de una carta anónima, se cita al marido en la sala de espera del abogado, para comprobar la infidelidad de su mujer. Aparecen tres mujeres, casi iguales, cada una con la cara cubierta por un velo, y salen una tras otra, sin que el marido haya podido averiguar, si entre ellas, estaba la mujer infiel, ni poder explicar la situación al abogado. Se califica el acto de "enigma", y lo es de veras. En la pieza el autor nos presenta nada menos que las dudas y la incertidumbre

que llenan la mente humana, sin ofrecer solución alguna al misterio. Al bajar el telón participamos de las dudas, que envuelven la vida del héroe como la nuestra. Los tres momentos diferentes del tiempo de *Parece mentira* y de *¿En qué piensas?* se reúnen en el tiempo psíquico y dan a los dos enigmas dramáticos un carácter indudablemente expresionista. Al mismo tiempo, revelan un desdoblamiento de los personajes tan característico en la obra de Xavier Villaurrutia.

Ha llegado el momento es otro "Auto profano", llamado en el subtítulo "epílogo en un acto", porque se trata de la despedida de dos parejas. Antonio y Fernanda proyectan un viaje a la eternidad porque han perdido su amor y su interés en la vida. No obstante, al llegar el momento de la decisión, son demasiado débiles para realizar su plan. Antes, Fernanda amó a Luis y Antonio amó a Mercedes. En el último esfuerzo por despertar nuevas emociones, vuelven a reunirse; pero el fondo emocional ya está agotado, el amor no reaparece, y la vida cotidiana sigue tranquila... ¿Por qué cambiaron de papel en el juego de amor? ¿Por qué, al fracasar su amor, les faltó fuerza para acabar con la vida? Los motivos son misteriosos e inexplicables. La debilidad y la falta de decisión predominan en los caracteres, que guiados por la nostalgia de la muerte, son atraídos al suicidio.

El ausente, es un mito en un acto que nada ha perdido de su característica vanguardista después de veinte años, como pudimos comprobarlo al verlo representar con éxito en ocasión del homenaje póstumo al autor, a principios de enero de 1952, en el Palacio de Bellas Artes, de México. La acción de este "mito" se desarrolla en la ciudad de México. Como tantas veces anteriores, Pedro se ha ido a pasar unos días con su amante. Vuelve, y poco después viene también la mujer, a tomar su puesto al lado de Fernanda, la esposa legítima. Fernanda la rechaza, y entonces ella se va, seguida por Pedro. La esposa sabe que esta vez se despiden para siempre. Tan convencida está de ello, como antes lo estaba de que Pedro iba a volver. Abandonada para siempre, Fernanda, triste, no recuerda más que la bondad del ausente. La ausencia lo idealiza. Es una arquitectura de palabras, de diálogos equilibrados e indispensables; las unidades trágicas rechazan lo accidental y lo pintoresco. Es una

tragedia mexicana, con su fuerza de fatalidad y su claridad del final trágico.

La pena se acepta con un estoicismo notable, con una reconciliación que casi llega a la alegría. Fernanda es tan fatalista en su predisposición, que le basta con la poca persuasión de la vecina, para hallar consuelo. Acepta su destino, como antes aceptó su desdichado matrimonio. Su actitud es la esencia de lo trágico. La pieza es una tragedia del sufrimiento pasivo, de la reconciliación, con todo lo que el destino prepare. En ella "Villaurrutia posee el mayor dominio del arte de manejar la frase . . . , su obra es modelo de precisión literaria. Cada vez es más dueño de su arte y de su técnica . . .",[3] como dijo de él Abreu Gómez. Sería difícil explicar cómo la farsa sarcástica *Sea usted breve* llegó a formar parte del grupo de "autos", que, a pesar de ser llamados "profanos" están llenos de nostálgica melancolía.

En *El solterón*, otra pieza de un acto, el desaparecido Carlos Ruiz no deja de recordarnos al rico solterón de Schnitzler, llamado Anatol. A la hora de morir, Carlos Ruiz llama a sus tres amigos y les revela, en una carta, que ha sido amante de sus esposas. Pero el notario, que acude más tarde, explica la broma y los convence. El rico solterón de Schnitzler acabó su vida de placeres egoístas e irresponsables. Encarnado en Carlos Ruiz, se burla de sus amigos hasta después de muerto. Nueve años antes escribió la carta mencionada, y las tres víctimas de su broma heredan su fortuna y callan todo a sus esposas. Como en las piezas anteriores, sobre todo en *Parece mentira*, nos encontramos con la incertidumbre acompañada de ironía, y con la idea imprescindible de la muerte. Es una obsesión que reaparece aunque envuelta en una capa de comedia satírica.

El yerro candente es una tragedia moderna, de una familia actual, de personajes cotidianos. El lenguaje de los tres actos penetra los sentidos y el discurrir de los personajes está encaminado a la construcción del drama. Las palabras cobran en el autor una intención definida para que sus personajes se aferren a ellas como a un "clavo ardiendo". Aunque el personaje principial, Román, parece un cínico desvergonzado, todos los caracteres son claros y perfectos. Allí no existe el peligro de que el teatro de Xavier Villaurrutia pueda aparecer "tópico", mexicano, puesto que el conflicto entre el amor filial y la conciencia de su destrucción, acerca su personaje femenino

XUM

al de Electra. Sin embargo, se advierte la suficiente comunicación con el ambiente y la naturaleza mexicanos, en la justa proporción que corresponde a las necesidades del teatro mexicano.

La "mexicanidad" de Xavier Villaurrutia, ya la notó Braulio Sánchez Sáez, al escribir en *Planalto* de Sao Paulo, en 1941: "Em Xavier Villaurrutia tambem achamos o Mexico. Na profundidade, na ansiedade de nos dar um panorama escondido e misterioso do seu ser, com todas as partículas do seus sonhos, transformados na mais rica e delicada poesia." Característicamente intitula su ensayo: "Xavier Villaurrutia, côr e profundidade mexicanas."

Veinticinco años antes de principiar la acción de *Yerro candente*, Román había seducido a su prima Isabel, que después se casó con Eduardo. El matrimonio se efectuó con el consenso de los tres. Nació Mariana y más tarde otra niña. A los veinticuatro años de edad, Mariana debe escoger entre el padre verdadero y el padre legítimo. Se decide por Eduardo, que la mimó y educó, comprobando la divisa de su padre carnal: "No renuncies a lo que amas, no consientas en que te arrebaten lo que es tuyo, lo que debe ser tuyo." La decisión de Mariana privó a Román de su hija carnal y de la vida de familia. Renuncia a su hija para siempre, y su pena se ve aumentada por remordimientos que traen una nostalgia dolorosa. Paga, por la libertad que prefirió en la juventud. Los diálogos de la pieza están escritos con precisión y técnica puras, y contienen pasión y dialéctica raras.

La hiedra se publicó en 1941, en "Nueva Cultura". Los tres actos explotan modernamente un asunto clásico. Tratan de un conflicto psicológico en ambiente social, en el México de hoy. Al morir su padre, el joven Hipólito vuelve de España, después de diez años de ausencia. El odio que de niño tenía por su madrastra Teresa se cambia en amor, y Teresa e Hipólito se deciden a partir juntos. Interviene Alicia, prima y novia de Hipólito anunciando que espera un hijo de él. El viaje proyectado fracasa, y Teresa vuelve a quedar sola, mientras Hipólito, para evitar el escándalo, se casará con su prima.

En *La mujer legítima*, obra estrenada dos años más tarde en el teatro Ideal, el viudo Rafael lleva a su casa una mujer joven, que también odia su hija, Marta, como a Teresa la odiaba Hipólito. Sin embargo, el odio de Marta tiene causas profundas y psicopáticas,

pues de su madre heredó la locura. Marta acude a mentiras y falsas acusaciones, para deshacerse de su madrastra Sara. Después de un breve intervalo de felicidad, Sara se va de la casa donde fué insultada por la intrigante Marta. En ambas piezas hay un conflicto entre dos generaciones, causado por una rebelión contra las leyes convencionales. Marta odia a su madrastra Sara porque ésta fué amante de su padre en vida de su madre loca. Los demás hijos la aceptan sin vacilación como mujer *legítima* de Rafael.

Hipólito se rebeló contra su madrastra cuando era niño. Su amor hacia ella en la edad madura, no es tolerado por los celos de Alicia. El autor goza con "épater le bourgeois": Alicia anuncia que Hipólito es padre del hijo que va a nacer, y no hay escándalo ni suicidio. Solamente seguirá un casamiento, aunque en él falta amor.

En *Invitación a la muerte* preocupa al autor, además de las leyes de la sociedad convencional, un mal hereditario, como en *La mujer legítima*, y un problema más bien metafísico, que siempre reaparece en la obra de Xavier Villaurrutia: la preocupación de la muerte. El joven Alberto vive con su madre, la esposa abandonada desde hace años. ¿Por qué la dejó su marido? Nunca lo sabremos, ni sabremos por qué no admite a su hijo adulto que tiene una amante. El misterio rodea a la familia y preside las relaciones mutuas.

Lo metafísico del drama aumenta por la profesión de Alberto: es empleado de una agencia de inhumaciones. Un atardecer, cuando Alberto está solo en la oficina, viene un cliente para escoger una caja de calidad y de gran solidez. ¿Qué intuición revela a Alberto que el desconocido era su padre? Guardaba una rara simpatía al padre desconocido. Al momento de aparecer como cliente, Alberto intentaba salir de su vida presente, abandonar a su novia, dejar de vivir entre las sospechas de su madre y desaparecer sin explicaciones, como lo había hecho su padre. Al encontrar a su padre, se niega a abrazarle y confesar su reconocimiento; pero su plan de salir cambia en ese momento. Va a seguir la vida en la soledad, entre las sospechas de los suyos y entre los ataúdes.

La pieza no ofrece respuestas, y nos deja sólo adivinar en lo metafísico. Las relaciones de Alberto y su madre nos recuerdan las del niño Hipólito de *La hiedra*, que sospecha de su madrastra Teresa, y el interés fundamental del poeta en la muerte se revela no sólo en la inclinación morbosa que el protagonista muestra hacia la nada,

XUM

sino también en la situación externa: el empleo de Alberto en la agencia de inhumaciones forma un marco apropiado a su melancólico deseo de soledad. Sin embargo, a pesar de ser un lugar raro para la acción de una obra literaria, tiene analogía en la literatura inglesa: si recordamos *The loved one* de Evelyn Waugh, notaremos un gran contraste entre ambas obras. El recinto que al novelista inglés le sirve para desarrollar una sátira preciosa y picante, estimula al poeta mexicano en su creación metafísica, llena de misteriosa nostalgia de causas desconocidas. Tanto como en sus poesías, en sus piezas Xavier Villaurrutia gusta del tono menor, del matiz sutil. *Invitación a la muerte* completa perfectamente la concepción del joven autor de los *Nocturnos*, de *Nostalgia de la muerte*, y de *Décima muerte*.

Bajo el interés por los problemas psicológicos, siempre notamos la corriente de la nostalgia de lo desconocido, casi al borde de una clarividencia del porvenir, que traería la muerte al poeta poco más tarde. A pesar de su influjo en todos los géneros literarios, ni el poeta ni el prosista podrán superar la excelencia del dramaturgo Xavier Villaurrutia. Su impacto en el teatro mexicano de vanguardia en el segundo cuarto de nuestro siglo consiste en su participación como dramaturgo, director, traductor y actor. Por su colaboración en los teatros de la vanguardia el público mexicano conoció a autores como Jules Romains, H. R. Lenormand, Charles Vildrac, Jean Cocteau, Pirandello, Bontempelli, André Gide, Passeur, William Blake, O'Neill, Lord Dunsany y muchos otros. En sus artículos presentó Villaurrutia a sus lectores a Proust, a Paul Morand, y a numerosos artistas y pintores contemporáneos.

Entre los artistas que le gustaron más, hay que citar a André Gide, como escritor, y a Eric Satie, como compositor. Luigi Pirandello fué su dramaturgo predilecto, y prefería a Chirico a los demás pintores de fama mundial.

El interés dramático llevó también a Xavier Villaurrutia a escribir un argumento cinematográfico, en 1945. En *La mulata de Córdoba* se trata de dos familias de hacendados que viven en un pueblo de los alrededores de Córdoba, Veracruz, en 1910. Van a juntar las dos fortunas, por el matrimonio de Pedro Reyes y Emilia San Juan. La mulata del título, la Niña Sara, es hija y rica heredera de don Luis San Juan, tío de Emilia. La parentela no trata a

Sara por su origen ilegítimo; pero el padre de Pedro es su amante clandestino. El día de la boda, Sara va a casa de los San Juan, y después de que casi la arrojan de allí, vuelve a su casa acompañada por el novio, Pedro, capturado en la red del encanto sensual de la mulata. Antes de acabar el drama, al padre de Emilia lo mata el criado de su sobrina Sara, quien se va desilusionado del amor de Pedro. Se vengó de la sociedad que no la había aceptado, pero se quedó sola, como Teresa, la viuda de *La hiedra*, y Sara, la mujer que a pesar de ser *legítima*, no acepta la hija del viudo Rafael en *La mujer legítima*. Alberto, en *Invitación a la muerte* también se quedó solo, y su padre, años antes, había salido solo, del hogar abandonando a su mujer. La soledad fundada en una fatalidad mística, persigue tanto a los protagonistas de las piezas como a los del argumento cinematográfico, y la voz de la sangre se oye en la trágica leyenda cordobesa como en el *Yerro candente*.

Por los vicios carnales, hay que pagar un precio de cariño y de acato. María no reconoció a su padre, por haber abandonado tanto a ella como a su madre, mientras la Niña Sara, no reconocida por sus parientes, urde una venganza cruel. Conserva su fortuna, pero pierde el amor de Pedro, después de haber ordenado la muerte de su tío Carlos. ¡Más sangrienta no podría ser una trama cinematográfica!

El interés de Xavier Villaurrutia por el cinematógrafo, se revela, además, en un ensayo publicado en *Cuadernos Americanos*, en 1947. Dice en él: "La diferencia entre el diálogo cinematográfico y el teatral... es una diferencia de extensión." De los actores añade: "Las características y la función de los actores de teatro y cinematógrafo, son... las mismas, sólo que condicionadas en el cine por las distancias que la cámara reduce o agranda y por la falta de continuidad de la actuación del actor en el cinematógrafo."

Según Villaurrutia, "el tiempo cinematográfico nace... de que en los pies de película el fotógrafo ha capturado no la acción que transcurre en el tiempo y en el espacio reales... sino partes escogidas, significativas de la acción en el espacio, y los no menos escogidos momentos de la acción en el tiempo, desde diferentes puntos de vista y en virtud de diferentes emplazamientos." Según él "el tiempo y el espacio cinematográficos se diferencian del tiempo y del espacio reales en que aquéllos están condicionados *a la mayor o menor*

longitud de los pies de película impresionados y unidos el uno al otro . . . Los pies de la película, al ser unidos, montados o editados . . . gracias a la previsión del autor o del director a la hora del rodaje y después de una selección a la hora del corte y en el momento de la edición, al sucederse . . . en la pantalla de una manera que ya no es real, dan, como resultado, una concentración del espacio y del tiempo ideales que escapan al tiempo real y que lo sustituyen."

Para Xavier Villaurrutia el drama es una forma superior de expresión literaria. Es "el resultado de una premeditada, lúcida, ponderada suma de substancias de otras artes . . . Las substancias que entran en su composición, desaparecen para dar lugar a una substancia nueva . . ."

Con rara sutileza poética, Xavier Villaurrutia siempre vuelve al arte dramático sin disminuir la calidad de su poesía. Al contrario, hasta su poesía está construída en función del tacto y de la vista. Hay en Villaurrutia una fusión consciente de lo poético y lo dramático, porque, según sus propias palabras, el poeta "dispone su obra de manera que sólo a través de la representación por medio de actores y frente al público real alcance su último propósito, se convierta en un poema dramático." [4]

El año de 1947 vió el estreno, en el Palacio de Bellas Artes, de su comedia *El pobre Barba Azul* bajo la dirección del autor. Es un estudio dramático del alma humana, lleno de simpatía por los motivos y las debilidades que atormentan el espíritu. Al protagonista, Samuel, despreciado por sus amigos y por las mujeres a causa de su carácter débil, para darle más confianza, finge Carmen que lo ama, y en seguida se ponen todas las mujeres a correr tras él. Samuel estaba enamorado de Virginia, y en un momento de desesperación por el amor no correspondido, apareció Carmen y se dirigió a ella Samuel: "Tú, Carmen, me has enseñado a amar el amor, a amar, así, en abstracto. Yo soñaba . . . Un día, aquel día en que se descubrió que todas las mujeres me querían, sólo porque tú habías puesto en mí los ojos, me despertaron . . . de aquel sueño, . . . me convencieron . . . de que era un iluso enamorado del amor . . . y comprendí . . . que yo no amaba en realidad sino a una sola persona, a la que me quería, a la que había descubierto que yo era digno de

ser amado, Carmen, a ti!" Por supuesto, el amor de Carmen no era más que ficción, y al descubrir la verdad de que Carmen no lo ama, el pobre Barba Azul se queda otra vez abandonado por todos, lo que ya hemos notado acerca de otros protagonistas del dramaturgo de la nostalgia de la vida y de la muerte.

En el último año de su vida, 1950, Xavier Villaurrutia estrenó otra pieza, titulada: *Juego peligroso*, y publicó un monólogo: *La tragedia de las equivocaciones*. A pesar del tema nada original, *Juego peligroso* es una pieza convencional de buena factura.

En su obra dramática, Xavier Villaurrutia consiguió una colaboración entre el público y el actor, no obstante el juego de realidades contrarias entre la escena y la sala. La sutileza y la imaginación poética son la naturalidad de su teatro. No obstante la alta calidad de su poesía y su prosa, y de sus piezas más convencionales, estamos de acuerdo con las palabras que pronunció Celestino Gorostiza, en ocasión del primer aniversario de la muerte del dramaturgo refiriéndose a los "Autos profanos": "El verdadero Xavier Villaurrutia está en esas pequeñas obras maestras, verdaderos bocetos de las grandes obras que aún pudo haber escrito, de no haberle impuesto el silencio la muerte, cuando, después de apoderarse de la voluntad del público, y dueño ya de la seguridad y de la soltura que sólo los años y la experiencia proporcionan, hubiera vuelto a operar el magnífico instrumento que él mismo se forjó para jugar el gran juego del teatro." Acertadamente caracterizó a este poeta de la muerte y de su misterio, otro de sus amigos, Rodolfo Usigli, cuando escribió:[5] "Xavier Villaurrutia es el poeta contemporáneo que define en México la crisis de la sensibilidad del mundo moderno, como los poetas metafísicos del principio del siglo XVII lo hacen en Inglaterra."

Esa senbilidad atrajo al poeta irresistiblemente a la muerte, hasta que la muerte se lo llevó. Nos despojó de él prematuramente, dejándonos en su obra su espíritu de nostalgia y de poética melancolía.

VERA F. BECK,
New York.

NOTAS

1 *Romance*, 1940, I, 4: Ocho contestaciones y preguntas.

2 Octavio Paz, El teatro de Xavier Villaurrutia, *Sur*, XII, 105, 1943.

3 *Letras de México*, abril de 1944.

4 *Cuadernos Americanos*, VI, 3, 1947.

5 Estética de la muerte: *El hijo pródigo*, julio de 1946.

El romanticismo de José Eustasio Rivera

I. EL ROMANTICISMO DE TIERRA DE PROMISION

PARA el estudio del romanticismo en José Eustasio Rivera no es posible prescindir de su obra poética, porque a través de los sonetos de *Tierra de promisión* se observa una tendencia romántica en progreso que es la que estalla en las páginas de *La vorágine*.

Para nosotros, del sentimentalismo melancólico y suave del poeta a la exaltación desesperada del protagonista de la novela no existe más que una diferencia cuantitativa, la que va de la llanura a la selva. Porque así como en Don Quijote hay mucho de Cervantes, en Arturo Cova parece haber no poco de Rivera.

La realidad es que *Tierra de promisión* se nos presenta como un sonetario parnasiano en marcha hacia ese subjetivismo que, sin dejar por ello el juego de color y de luz, lleva al poeta a identificar la vida del paisaje circundante con su propia sentimentalismo melancólico y vago. Esto es lo que advertimos ya, en el soneto prólogo, que surge como una síntesis de toda la obra:

> Soy un grávido río, y a la luz meridiana
> ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
> y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
> se oye la voz solemne de la selva lejana.
> Flota el sol entre el nimbo de mi espuma liviana;
> y peinando en los vientos el sonoro plumaje,
> en las tardes un águila triunfadora y salvaje
> vuela sobre mis tumbos encendidos en grana.
> Turbio de pesadumbre y anchuroso y profundo,
> al pasar ante el monte que en las nubes descuella
> con mi trueno espumante sus contornos inundo,

XUM

y después, remansando bajo plácidas frondas,
purifico mis aguas esperando una estrella
que vendrá de los cielos a bogar en mis ondas. [1]

Pero lo peculiar es que además de esa esencia íntima del sentimentalismo del autor que en algunos de los versos anteriores advertimos, creemos ver también —quisiera o no decirlo Rivera— la clave fundamental de los elementos románticos empleados en el sonetario, es decir, la profunda e indefinible melancolía del poeta, como el río:

turbio de pesadumbre y anchuroso y profundo;

la vaga expectación de algo que ha de llegar, que se presiente, y que al fin queda como velado en una sombra de ensueño:

purifico mis aguas esperando una estrella
que vendrá de los cielos a bogar en mis ondas;

y, por último, la estrecha relación recíproca entre paisaje y poeta, en la que bien aquél se refleja en éste:

vuelo bajo los ámbitos reflejando el paisaje,

o éste se vuelca sobre aquél:

al pasar ante el monte que en las nubes descuella
con mi trueno espumante sus contornos inundo.

De los tres elementos, los dos primeros son, sin embargo, de tal impreciso lirismo, que escapan acaso a la posibilidad de una interpretación profunda, debido a la brevedad natural de las composiciones; pero en nuestra opinión muestran claramente, en su misma melancolía e imprecisión, el sello indiscutible del romanticismo, lo que al final de la obra parece el propio Rivera confesar cuando dice:

Sintiendo que en mi espíritu doliente
la ternura romántica germina,
voy a besar la estrella vespertina
sobre el agua ilusoria de la fuente.

XUM

De modo que, en términos generales, el impreciso subjetivismo del poeta es lo predominante, en un como rebose emocional que no hallara cauce.

Véase ahora un ejemplo palpable de lo que decimos en el terceto que dice:

> Inspirado en un sueño de ternuras lejanas
> acaricio las flores, me corono de lianas,
> y los troncos abrazo con profunda emoción...

que también Chateaubriand —a quien Rivera, en prosa y verso, nos recuerda a veces— tiene en forma muy semejante, aunque más diáfana, cuando hace decir a René:

> Faltábame un ser que llenase el abismo de mi existencia: bajaba a los valles, subía a las montañas, y llamando con toda la fuerza de mis deseos al objeto ideal de un amor futuro, lo abrazaba en los vientos, creía escucharlo en el murmullo de las aguas; todo era para mí ese imaginario fantasma: los astros en los cielos, y el principio mismo en el universo. [2]

¿Hay, pues, en el colombiano, la ausencia de ese ser que ha de llenar los abismos del alma, la búsqueda de ese romántico objeto ideal siempre en fuga de sus brazos? Creemos que sí, porque tal es la impresión que casi invariablemente nos produce el poeta al aparecer en sus versos; y porque a través de las páginas del novelista lo veremos también en la angustia de Arturo Cova.

Pletórico, pues, de tal íntima riqueza emotiva no podemos esperar en el autor de *Tierra de promisión*, sino una subsiguiente reacción sentimental ante las variaciones del paisaje —acaso el más poderoso factor romántico en la colección de sonetos—, de acuerdo siempre, indiscutiblemente, con el propio clima espiritual del poeta; reacción en la que el crepúsculo, con todo su místico ambiente de luces y de sombras, caro a la ensoñación y al libre vuelo emocional, habrá de ejercer una especial atracción propicia al rebose lírico.

> Embozado en la sombra se destaca
> el farallón; y la espesura inmensa,
> al borrarse el crepúsculo condensa
> un rumor perfumado de albahaca.
> Algo se muere entre la fronda opaca;

XUM

gime el apuhil, la guacamaya piensa;
lloran lánguidas voces y en la densa
quietud, boga un lucero en la resaca.
Rendido ante el dolor de la penumbra,
mi ser que es una luz se apesadumbra;
después con los murientes horizontes
me voy desvaneciendo, me evaporo...
y mi espíritu vaga por los montes
como una gran luciérnaga de oro.

Es que el poeta, en tal forma hermanado con la naturaleza, no hace sino desplazar hacia ella todo el caudal de sus sentimientos, que convierte así en visión externa de su emoción interna.

> De las relaciones de índole psicológica que existen entre el objeto y el sujeto de la intuición estética —dice García Prada—, quizás la más notable es la que los estetas alemanes llaman "de einfuehlung", que es común al arte y a la vida... En su apariencia el "einfuehlung" es un proceso psicológico que se caracteriza por la tendencia natural y universal del hombre a objetivar inconscientemente la emoción o impresión que una cosa externa ocasiona en su psiquis. Es un proyectar en el telón de lo externo, lo que no es sino meramente interno, subjetivo, psíquico...[3]

Y es allí donde va a residir el origen de la naturaleza amiga de que habla el romántico, el origen de la ensoñación —*reverie*—, y el efecto del paisaje en Rivera.

Ya dijo en alguna parte Antonio Gómez Restrepo, que el espíritu nacional de su país poseía, sobre un fondo romántico, aficiones clásicas. En Rivera observamos algo semejante, porque si bien en gran parte de sus composiciones es parnasiano, objetivo, sin sentimiento alguno —si se prefiere—, cuando su personalidad entra al verso, y es también en no poca medida, su temperamento de íntima tonalidad elegíaca, hasta entonces reprimido, se vierte sobre la naturaleza que canta, tiñéndola toda con los suaves efluvios de su alma triste.

Ahora bien, el poeta clásico podrá mostrar a ratos una tendencia hacia el sentimiento romántico del paisaje, aunque no sea lo característico de su escuela; pero nunca con la intensidad y la frecuencia de nuestro autor.

XUM

Si tratáramos de generalizar podríamos decir que, ante la naturaleza, el clásico tiene sólo el objetivismo de la enumeración; mientras el romántico posee siempre el subjetivismo de la reacción. Ya ejemplificó José Enrique Rodó esa diferencia fundamental, en su paralelo entre un poeta de corte clásico, Andrés Bello, y otro de inspiración romántica, José María Heredia.[4]

Rivera no sólo insiste en esa característica ya mencionada de reacción sentimental al estímulo externo, sino que, ampliando la perspectiva elegíaca romántica en los estados emocionales que a la naturaleza en sí atribuye, va a prestar a la composición una mayor intensidad subjetiva que parece adelantarnos la técnica de *La vorágine*, en lo que respecta a la visión desorbitada de la selva.

Véase, por ejemplo, en el siguiente soneto, la presencia de ambas modalidades:

> Cuando apagan los cielos su arrebol de verano
> desfallece mi alma con la luz vespertina;
> y al mugir de los toros en la loma vecina
> me contagia sus viejas pesadumbres el llano.
> Entre azules luciérnagas fosforece el pantano;
> a mi diestra mi sombra vacilante camina,
> y ante el santo lucero de la tarde se inclina
> una palma, en la ceja del poniente lejano.
> Ya se quejan las ranas... el paisaje se esfuma,
> y en mi ser y en los campos va cayendo la bruma;
> sobre el cerro columbro de una hoguera el fanal,
> y al sentir que algo inmenso y angustioso me llena,
> lanzo un grito!... Y entonces, compartiendo mi pena,
> se remonta una garza del borroso juncal.

Adviértase cómo Rivera intensifica gradualmente su reacción sentimental al estímulo del paisaje:

> desfallece mi alma con la luz vespetrina...
> me contagia sus viejas pesadumbres el llano...
> y en mi ser y en los campos va cayendo la bruma...

hasta que estallando la fuerte carga emocional del poeta

> y al sentir que algo inmenso y angustioso me llena
> lanzo un grito...

XUM

se establece como una especie de círculo subjetivo por el que el medio exterior reacciona a su vez ante el hombre:

> Y entonces, compartiendo mi pena,
> se remonta una garza del borroso juncal.

Es así como se nos presenta con claridad meridiana todo el recorrido de una corriente simpática establecida entre el poeta y el paisaje. El procedimiento no es usual, por supuesto, ya que el poeta por regla general prescinde de mostrarnos su itinerario sentimental; pero, en nuestra opinión, ofrece magistralmente el porqué de la vida emocional advertida, como en un ser humano, en la naturaleza de *Tierra de promisión*.

Esto nos muestra que Rivera no sólo se identifica con las variaciones de la naturaleza sino que la anima prestándole reacciones emotivas, como las que ejemplifican en el soneto anterior "las viejas pesadumbres del llano", o aquella garza que remonta el vuelo "compartiendo mi pena". Y todo, porque lo que el poeta en realidad hace —he aquí un aspecto típico del romanticismo— es captar la propia tonalidad triste y amarga de su alma.

El soneto que vamos ahora a reproducir, donde el poeta ni siquiera aparece, aunque lo sabemos allí, absorto ante el paisaje e identificándolo con su propia alma, es una muestra característica de lo que decimos:

> Hay un agua salobre y solitaria,
> que al volcarse la rica cornucopia
> de la noche lunar apenas copia
> borrones de celeste luminaria.
> Soñando en una fuente tributaria,
> huérfana de caricias, soliloquia;
> y alza débil rumor, con esa propia
> humildad que enaltece a la plegaria.
> Entonces, bajo el oro del ocaso,
> alguna vaca de solemne paso
> atraviesa el yerbal de la comarca,
> y, adormeciendo la pupila oscura,
> besa, con melancólica ternura,
> la inconsolable linfa de la charca.

He aquí, pues, la forma en que Rivera subjetiviza esa naturaleza que lo rodea, hasta el punto de atribuirle sentimientos y reacciones humanos. Para él, la charca y el cuadrúpedo se sublimizan, viven emocionalmente, y expresan, por consiguiente, en toda la avidez de ternuras de la una o en el dulce consuelo de la otra, esa existencia sentimental que en realidad no poseen.

De modo que el colombiano podrá ser, como en términos generales han expresado algunos críticos, un poeta descriptivo de índole parnasiana; pero es también un poeta en quien no falta esa peculiar melancolía íntima e indescriptible, esa profunda reacción sentimental ante el paisaje, tan características del movimiento literario a que nos referimos.

Por todo eso, el romanticismo de *Tierra de promisión*, diverso en realidad del observado en *La vorágine*, va a ser de un tono elegíaco, suave, crepuscular, indefinible.

II. DE TIERRA DE PROMISION Y LA VORAGINE

Al adentrarnos en las páginas de *La vorágine*, la propia forma de la obra parece mostrarnos ya su filiación romántica; porque, como ha dicho Juan Marinello, "el modo autobiográfico será siempre una irresistible invitación a lo confidencial." [5] Y en ello reside la predilección romántica por las memorias, por los diarios, como advertimos en Rousseau, Chateaubriand, Goethe, Jorge Isaacs y tantos otros.

Pero aun por sobre la mera forma autobiográfica, que siendo en *La vorágine* algo más que pura ficción literaria no es siempre por sí misma condición de romanticismo, la crítica ha advertido también —y he aquí las semejanzas de autor y héroe— ese fuerte lirismo de Rivera, natural en un hombre que "trabaja bajo una inmensa pasión, posee una arrebatada fantasía, carece de humorismo y" cuya "visión de las cosas se agiganta como sus sentimientos." [6]

Ante semejante paralelismo de Rivera y Cova, no es posible considerar al segundo como a un simple personaje exaltado y pasional, creado por la fantasía del novelista; tampoco es mera coincidencia la del héroe-poeta que, como el *Werther* de Goethe, narra un pasaje real de la vida del autor. Para nosotros Rivera era

de una íntima idiosincracia romántica que en la novela lo llevó a retratarse en gran medida en su protagonista, como se observará en la similaridad de la reacción sentimental ante el paisaje, y en el énfasis de los motivos crepusculares, llevados hasta el extremo de que Rivera parece repetirse en ocasiones.

Recuérdese, por ejemplo, del soneto IV, parte tercera, transcrito en páginas anteriores, los siguientes versos:

> cuando apagan los cielos su arrebol de verano
> desfallece mi alma con la luz vespetrina;
> y al mugir de los toros en la loma vecina
> me contagia sus viejas pesadumbres el llano.
> . . . . . .
> Ya se quejan las ranas... el paisaje se esfuma,
> y en mi ser y en los campos va cayendo la bruma.

o del número XVIII, parte primera, también transcrito:

> Rendido ante el dolor de la penumbra,
> mi ser, que es una luz, se apesadumbra,
> después con los murientes horizontes
> me voy desvaneciendo, me evaporo...
> y mi espíritu vaga por los montes
> como una gran luciérnaga de oro.

y compárese lo anterior con el siguiente pasaje de *La vorágine*:

> Mientras proseguíamos silenciosos principió a lamentarse la tierra, por el hundimiento del sol, cuya vislumbre palidecía sobre las playas. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbraba todas las cosas.
>
> Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque extático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros...[7]

Tanto en el poeta como en el protagonista de la novela vemos, pues, una similar identificación de hombre y paisaje, que es lo que hermana a autor y héroe en esa peculiar actitud del romanticismo, paralelismo que volvemos a hallar en el empleo de la palabra "romántico" como expresión de un estado emocional.

En tal sentido dirá Rivera en *Tierra de promisión*:

> Sintiendo que en mi espíritu doliente
> la ternura romántica germina, ...

y Arturo Cova, tras el episodio del garcero:

> Aquella tarde rendí mi ánimo a la tristeza y una emoción romántica me sorprendió con vagas caricias. [8]

Lo que nos muestra que el suave lirismo de ambos poetas, el de la vida real y el de la ficción, es esencialmente el mismo, alterado tan sólo en el segundo, por el maridaje de la pasión y de la selva, en una como desorbitación de aquel sentimiento elegíaco tan propio de *Tierra de promisión*, y no ausente de *La vorágine* ni siquiera en lo que respecta a la visión puramente subjetiva, y casi invariablemente melancólica, del paisaje.

Recordemos algunos ejemplos de *Tierra de promisión*:

> templa el indio desnudo la vibrante correa
> y se quejan las brisas al pasar el flechazo ...
> y al momento una guadua, inclinándose en arco,
> afligida se queda santiguando las ondas.
> Con pausados vaivenes refrescando el estío,
> la palmera engalana la silueta llanura;
> y en su lánguido ensueño, solitaria murmura
> ante el sol moribundo sus congojas al río.
> Encendida en el lampo que arrebola el vacío,
> presintiendo las sombras, desfallece en la altura,
> y sus flecos suspiran un rumor de ternura
> cuando vienen las garzas por el cielo sombrío.

Utilicemos ahora, de *La vorágine*, otros dos ejemplos característicos:

> Buscábamos el abrigo de los montes lontanos, y salimos a una llanada donde gemían las palmeras ... [9]
> Sollozando en la oscuridad, pasaba una corriente desconocida. Era el Isana. [10]

Y terminemos estas citas con dos fragmentos en los que veremos una vez más otra de esas estrechas semejanzas entre el libro de versos y la novela.

En el soneto número XXI, tercera parte, dice Rivera:

> ... oigo como una voz ultradivina
> de alguien que me celara en el ambiente
> y al pensar que tu espíritu me asiste,
> torno los ojos a la pampa triste;
> Nadie!... Sólo el crepúsculo de rosa.
> Mas ¡ay! que entre la tímida vislumbre,
> inclinada hacia mí con pesadumbre
> suspira una palmera temblorosa.

que en *La vorágine* corresponderá al siguiente pasaje:

> La brisa del anochecer refrescaba el desierto, y de repente, en intervalos desiguales, llegó a mis oídos, algo como un lamento de mujer. Instintivamente pensé en Alicia, que acercándose me preguntaba:
>
> —¿Qué tienes? ¿Qué tienes?
>
> Reunidos después, sentíamos la sollozante quejumbre, vueltos hacia el lado de donde venía, sin que acertáramos a descifrar el misterio: una palmera de macanilla, fina como un pincel, obedeciendo a la brisa, hacía llorar sus flecos en el crepúsculo. [11]

En todo lo anterior vemos, por consiguiente, que bajo el temperamento apasionado del escritor colombiano se anidaba un suave sentimentalismo crepuscular —con metáfora y sin ella— característico del romanticismo de *Tierra de promisión* e innegable aun bajo la exaltación de Arturo Cova; aunque la nota fundamental de *La vorágine* va a estar realmente en el desplazamiento de esa suave melancolía romántica del sonetario hacia las tonalidades más avanzadas de un romanticismo centrado en la pasión desorbitada, en la fantasía sin frenos, en la búsqueda inevitable de lo que no se encuentra y, como síntesis, en esa exaltación del Yo de que no podía prescindir el personaje romántico.

III. ARTURO COVA Y EL DESEQUILIBRIO PASIONAL ROMANTICO

Desde las primeras líneas de *La vorágine* Arturo Cova se nos presenta ya en toda su íntegra personalidad, tanto en el fragmento de su carta, en el que "el destino implacable" tiene un papel tan fundamental, como en el propio comienzo de la obra:

XUM

> Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fuí siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal, que me encendiera espiritualmente, para que mi alma destellara en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta...
>
> En vano mis brazos —tediosos de libertad— se tendieron ante muchas mujeres implorando para ellos una cadena. Nadie adivinaba mi ensueño. Seguía el silencio en mi corazón. [12]

Y más tarde, recordando sus palabras a Alicia:

> ¿Cómo podría desampararte? ¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor. [13]

La carta y los párrafos transcritos de la introducción, no son otra cosa que un torrente de apasionado sentimentalismo romántico. El "destino implacable" del fragmento, el juego al azar de un corazón ganado por la violencia, el añorado don divino del amor ideal, la incomprensión ajena para los sueños del poeta, el "Toma mi suerte, pero dame el amor", no es sino romanticismo, y del desesperado que llevó al Werther de la ficción o al Larra de la realidad a dispararse un pistoletazo.

De modo que a través de toda la obra vamos a ver la misma actitud sentimental, donde la pasión y el desenfreno emocional, sin dominio alguno de la razón, arrastrarán al protagonista. Es que el romanticismo fué —y es— precisamente el desconcierto de la personalidad bajo el dominio de lo irracional, la exaltación de la sensibilidad y del instinto por sobre lo racional. [14] En otras palabras, y como dice el propio Arturo Cova, marchar siempre, "contrariando la reflexión" aun a riesgo de ser llamado por todos "un desequilibrado tan impulsivo como teatral." Porque "evidentemente, ciertos actos, como que se anticipan a mis ideas: cuando el cerebro manda, ya mis nervios están en acción." [15]

Ahora bien, como observa Irving Babbit, "the man who makes selfexpression and not selfcontrol his primary endeavor becomes subject to every influence", es decir, y cita a Byron, "the very slave of circumstance and impulse borne by every breath." [16]

Tal es la causa de la inestabilidad que advertimos en los caracteres románticos, y que pudiéramos ejemplificar en exceso.

Recordemos el Rousseau de *Las confesiones*:

> ... véase ahora otra de mis diferencias características. En los momentos en que más sujeto me tiene un hábito, la cosa más pequeña me distrae, me cambia, me domina, y por fin me apasiona; entonces todo queda olvidado; sólo pienso en el nuevo objeto que me preocupa. [17]

O el René de Chateaubriand:

> Mi carácter era impetuoso y desigual. Alternativamente bullicioso y alegre, o taciturno y triste, ora reunía en mi derredor a mis jóvenes compañeros, ora los abandonaba súbitamente... [18]

Y, por último, el Werther de Goethe:

> ¿No es posible que tú hayas visto nada de tan desigual, de tan inquieto, como este corazón; pero tengo yo necesidad de decírtelo a ti, amigo mío, que has sufrido tantas veces al verme pasar tan a menudo, de una negra preocupación a una loca extravagancia; de una dulce melancolía al furor de una pasión? [19]

Todo esto es lo que vamos a encontrar en la odisea de Arturo Cova, y en sus propias palabras:

> Frecuentemente las impresiones logran su máximum de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. Así, con la música, recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías; de la cólera paso a la más transigente mansedumbre, de la prudencia, a los arrebatos de la insensatez. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia. [20]

Tal abandono a los caprichos de la sensibilidad, de la pasión, es, pues, lo que convierte al romántico —al romántico de vuelta ya de todos los caminos— en un ser desorbitado y hasta sin concepto alguno del límite que todo hombre normal advierte entre la bondad y la maldad, entre la justicia y la injusticia, entre la compasión y el sadismo.

Para ese romanticismo "esencial", no existe más que el Yo y su sensibilidad: sentir siempre, embriagarse de sensaciones y vivir,

XUM

en la más completa desnudez de toda autocrítica que ponga barreras a la pasión, la aventura que brinda un manjar no gustado jamás.

Al alcanzar este punto estamos ya a las puertas de una sensibilidad morbosa; en el momento de arrostrar no simplemente la exageración sino la enfermedad, [21] de ahí el llamado satanismo romántico, a veces en sentido figurado y otras propio, de que no nos faltan ejemplos en *La vorágine*:

> ¿Por qué no ruge toda la selva y nos aplasta como a reptiles para castigar la explotación vil? ¡Aquí no siento tristeza, sino desesperación! ¡Quisiera librar la batalla de las especies, morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas! ¡Si Satán dirigiera esta rebelión...! [22]

Y en uno de esos momentos de embriaguez ante la sensación de lo horriblemente novedoso, exclama:

> La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fué magnífico. La muerte había escogido una forma nueva contra sus víctimas...
>
> Mientras corríamos por el peñasco a tirar el cable de salvamento, en el ímpetu de una ayuda tardía, pensaba yo que cualquiera maniobra que acometiéramos aplebeyaría la imponente catástrofe; y, fijos los ojos en la escollera, sentía el dañino temor de que los náufragos sobreaguaran, hinchados, a mezclarse en la danza de los sombreros. [23]

En situaciones como las que acabamos de ejemplificar es cuando arribamos a uno de los aspectos de esa fase avanzada y típica del romanticismo, en la que el hombre se entrega por completo al capricho de lo irracional, es decir, al más franco dominio de los instintos. Y siendo en esa completa libertad del instinto, de la pasión, donde residen para el romántico las más puras formas de la personalidad sin trabas ni adulteraciones exteriores, resultado de su peculiar exaltación de lo individual, hallaremos siempre en él una actitud favorable hacia todo lo que lleve el sello de la osadía, de la insurgencia, de lo diferenciador, aunque el héroe sea, como observa Irving Babbit, Caín o Satanás. [24]

Por ello, y aunque maldiciéndolos, no podrá Arturo Cova evitar su admiración por la sangrienta "epopeya de esos piratas" que con "un valor magnífico" [25] tiranizan la selva.

Tal es, por consiguiente, el Arturo Cova impulsivo y desorbitado que, sentimental y variable, sin embargo, sabrá también llorar, como todo romántico, al levantar el velo del recuerdo; ante el nombre de la mujer que lo ha abandonado; al pensar, en fin, en todo lo que pudo haber sido y ya no será jamás.

IV. LA FANTASIA, EL IDEAL FEMENINO Y EL DESTINO ROMANTICOS

De la propia anárquica libertad emocional y junto al desequilibrio pasional que ella produce, va a surgir también el vuelo irrefrenable de la fantasía romántica, que nos sitúa en una vida de encantadora placidez o se adelanta generalmente a los hechos creando un magnífico mundo de ensueños acorde con los deseos de su creador.

Pero como sucede que el romanticismo se apoya precisamente en esa anárquica libertad emocional que hemos mencionado antes, es decir, en lo irreflexivo, en la dependencia de circunstancias meramente exteriores que lo dominan en un momento determinado, la imaginación del romántico modela realmente a su arbitrio los acontecimientos futuros; mas esto es sólo hasta que un nuevo hecho, con tanta violencia como el anterior, hiere la conciencia del individuo.

En este sentido el representante típico, y probablemente sin paralelo en todo el movimiento, es Juan Jacobo Rousseau, cuyas *Confesiones* nos muestran innumerables pasajes de tal naturaleza en los que unas veces se ve a punto de arrostrar aventuras singulares, de hallar tesoros o de triunfar en la vida social; y otras, ya mariscal o músico eminente.

Tomemos como ejemplo característico de tal actitud el siguiente pasaje de su primer viaje a París:

> Me hacían compañía mis gratas quimeras, y nunca las imaginó más bellas mi ardiente fantasía...
>
> Esta vez eran marciales mis ideas. Iba a juntarme con un militar y a serlo yo también, pues se había tratado que yo entraría de cadete. Ya me veía vestido con el uniforme de oficial... Mi corazón se dilataba con ese noble pensamiento... Ofrecía algún obstáculo mi corta vista, pero no me apuraba por esto, y contaba suplir esta falta a fuerza de intrepidez y sangre fría. Había leído que el mariscal Schomberg era muy corto de vista ¿por qué no había de poder serlo el mariscal Rousseau? [26]

Ahora bien, si con semejantes antecedentes volvemos los ojos a la novela de Rivera hallaremos también no pocas ocasiones en las que Arturo Cova se nos presenta como un caso típico de soñador romántico, a veces asombrosamente cercano al de Rousseau.

Hemos contado hasta cinco de estos pasajes que podemos considerar capitales, todos de considerable extensión y perfectamente representativos de lo que venimos diciendo, y por ellos advertimos la constante tendencia del protagonista hacia una ensoñación que anticipa el futuro con tal vigor de hecho consumado que maravilla.

Ya desde el comienzo de la obra, y donde ni siquiera puede hacerse la más mínima insinuación en lo que respecta a posibles efectos producidos por la selva, Cova se entusiasma con la perspectiva de un negocio ganadero, para ofrecernos uno de sus sueños característicos que vamos a reproducir pese a su extensión:

> Cuando Alicia y don Rafael salieron al patio, abrió mi fantasía las alas:
>
> Me ví de nuevo entre mis condiscípulos, contándoles mis aventuras de Casanares, exagerándoles mi repentina riqueza, viéndolos felicitarme, entre sorprendidos y envidiosos. Los invitaría a comer a mi casa, porque para entonces tendría una, propia... Con frecuencia Alicia nos dejaría solos, urgida por el llanto del pequeñuelo, llamado Rafael, en memoria de nuestro compañero de viaje. Mi familia, realizando un antiguo proyecto se radicaría en Bogotá; y aunque la severidad de mis padres los indujera a rechazarme, les mandaría a la nodriza con el pequeño los días de fiesta. Al principio se negarían a recibirlo, mas luego mis hermanas, curiosas, alzándolo en los brazos, exclamarían: "¡Es el mismo retrato de Arturo!" Y mi mamá, bañada en llanto, lo miraría gozosa, llamando a mi padre... mas el anciano, inexorable, se retiraría a sus aposentos, trémulo de emoción.
>
> Poco a poco, mis buenos éxitos literarios irían conquistando el indulto. Según mi madre debía tenérseme lástima. Después de mi grado en la Facultad se olvidaría todo. [27]

Si por la lectura del pasaje anterior se advierte esa indudable relación ya mencionada entre la fantasía del Rousseau de *Las confesiones* y la del héroe de Rivera, para quienes la sombra de Don Quijote no parece andar muy lejana, no sería difícil citar otros casos donde al simple y típico fantasear romántico se aunan la exaltación del Yo o la búsqueda obsesionante del ideal femenino, elementos también muy propios del movimiento.

Sin embargo, la presencia de ambos caracteres no se reduce a esos momentos de incontrolable vuelo imaginativo; sino que se extiende por toda la novela con inconfundible frecuencia e intensidad.

Para el romanticismo hay quizás dos formas fundamentales de exaltación de la personalidad; el culto al héroe —endiosamiento del individuo, del Yo—; y la preferencia por lo diferenciador, que es con frecuencia una simple fase de lo anterior.

Cuando Cova comienza a modelar su plan para, valiéndose de un ardid, enviar uno de sus amigos al cónsul colombiano en Manaos, haciéndole saber la verdadera situación de sus compatriotas en los siringales, vamos a encontrar, junto al elemento imaginativo rousseauniano, una muestra de esa primera forma que llamamos del culto al héroe.

En este caso el adversario será el sanguinario prófugo de la justicia conocido por el sobrenombre de El Cayeno, y el poeta termina su meditación en la forma siguiente:

> Cosa fácil habría de serme adquirir la confianza del empresario, obrando con paciencia y disimulo... En todo caso, al oponerse a nuestros deseos, nos fugaríamos por el Isana, y, cualquier día enfrentándome a mi enemigo le daría muerte, en presencia de Alicia y de los enganchados. Después, cuando nuestro cónsul desembarcara en Yaguanari, en vía para el Guaracú, con una guarnición de gendarmes, a devolvernos la libertad, exclamarían mis compañeros: El implacable Cova nos vengó a todos y se internó por este desierto. [28]

De referirnos ahora a la segunda forma de exaltación de la personalidad, o sea, de la pasión por lo diferenciador, que llevaba al romántico hasta a considerarse único, sin paralelo humano, cuando no por otras cosas al menos en sus penas, véase lo típico del siguiente fragmento en que Cova se compara con su infortunado amigo Ramiro Estévanez:

> Todo nos lo hemos dicho y ya no tenemos de que conversar. Su vida de comerciante..., de minero..., de curandero..., carece de relieve y de fascinación; ni un hecho descollante sobre lo común. En cambio, yo sí puedo enseñarle mis huellas en el camino, porque si son efímeras, al menos no se confunden con las demás. [29]

He ahí, pues, además de la pedantería romántica, el desprecio por lo vulgar, por lo cotidiano, por lo falto de relieve; y su admiración sin límites, en cambio, por lo heroico, lo único, lo inconfundiblemente personal, producto de ese individualismo de extrema, en pugna siempre con todo lugar común de la vida diaria, con todo lo usual, entre cuyas manifestaciones hallamos también, como en este caso, ese tipo de romanticismo aventurero y de acción del que es Byron, probablemente, su máximo representante.

Ahora bien, en la misma esencia del movimiento romántico vamos a encontrar otro tipo de aventurerismo, esta vez íntimo, subjetivo, y más frecuente que el anterior, representado por la búsqueda sin tregua del ideal femenino, para muchos no otra cosa que un nuevo medio de intoxicación pasional, como el anterior.

Lo cierto es, sin embargo, que para el romántico hay un eterno ideal de mujer que rara vez cristaliza en la realidad, aunque se crea mil veces a punto de alcanzarlo, acaso porque, como se ha dicho más de una vez, el romántico esté realmente enamorado de su propio sueño, o del amor en sí.

En una forma u otra, y cualquiera que sea la explicación intentada, es indudablemente éste uno de los más persistentes elementos que vamos a encontrar en el romanticismo de *La vorágine*, observable ya desde *Tierra de promisión*. Por ello suspirará Cova, una y otra vez, por el amor ideal que no llega jamás, mientras el tedio le corroe el alma.

> Hoy, como nunca, siento nostalgia de la mujer ideal y pura, cuyos brazos brinden serenidad para la inquietud, frescura para el ardor, olvido para los vicios y pasiones. Hoy, como nunca, añoro lo que perdí en tantas doncellas ilusionadas, que me miraron con simpatía y que en el secreto de su pudor halagaron la idea de hacerme feliz. [30]

O se lamentará como René por la ausencia de un corazón femenino que comparta sus sueños:

> Aquella tarde rendí mi ánimo a la tristeza y una emoción romántica me sorprendió con vagas caricias... Y pensaba con dolorida inconformidad: ¡Si tuviera ahora a quien ofrecerle este armiñado ramillete de plumajes, que parecen espigas blancas! ¡Si

> alguien quisiera abanicarse con este alón de "codua" marina, donde va prisionero el iris! ¡Si hubiera hallado con quien contemplar el garcero nítido, primavera de aves y colores! [31]

Y así lo veremos siempre, a través de la llanura y de la selva, con ese sueño de lo que no se encuentra; con todas sus ansias de "ternuras lejanas", e idealizando ya a Alicia, ya a la madona Zoraida, para volver ineludiblemente a la misma angustia, a la misma queja.

En el estudio de *La vorágine* advertimos por consiguiente un fuerte contenido romántico, que consideramos centrado fundamentalmente en la personalidad de su héroe, Arturo Cova, en quien ni siquiera ese concepto del destino implacable del romanticismo estará ausente. Por ello, cuando la pasión estalla para quebrarse más tarde en la impotencia; cuando tiende la fantasía sus alas que la realidad destruye; cuando la mujer ideal se convierte en horizonte que jamás se alcanza, y tanto el propio Cova como sus compañeros son arrastrados por el torbellino incontenible de la selva, en los labios del héroe habrá siempre un grito de protesta contra el "fatum implacable" que los persigue "sin otro delito que el de ser rebeldes, sin otra mengua que la de ser infortunados." [32]

OTTO OLIVERA,
Tulane University,
New Orleans, La.

NOTAS

1 José Eustasio Rivera, *Tierra de promisión*, 2da. edic., Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1940, p. 15.

2 Atala, René, *El último abencerraje*, Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1938, p. 87.

3 *Antología de poetas líricos colombianos*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1936, I, 43-44.

4 *El mirador de Próspero*, Madrid, Editorial América, ?, II, 182.

5 "Tres novelas ejemplares", *Sur*, VI, 1936, p. 63.

6 Arturo Torres Rioseco, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, Edit. Nascimiento, 1939, p. 66.

XUM

7 *La Vorágine,* New York, Edit. Andes, 1929, p. 132.

8 *Ibid.,* p. 141.

9 *Ibid.,* p. 108.

10 *Ibid.,* p. 245.

11 *Ibid.,* p. 30.

12 *Ibid.,* p. 11.

13 *Ibid.,* p. 12.

14 Nos referimos a lo que pudiera llamarse romanticismo "esencial", "puro". En otra parte hemos dicho: En la raíz de todo el movimiento hay, pues, una especial actitud vital que parte de la expresión sin freno de los más íntimos, "puros" y, con frecuencia, vagos estados emocionales.

15 *La Vorágine,* p. 262.

16 *Rousseau and Romanticism,* Boston-New York, Houghton Mifflin Co., 1918, p. 161.

17 *Las confesiones,* París, Garnier Hermanos, ? I, 44.

18 *Atala, René, El último abencerraje,* edic. cit., p. 77.

19 *Werther,* París, Garnier y Hnos., 1895, p. 9.

20 Rivera, *op. cit.,* p. 63.

21 F. L. Lucas, *The decline and fall of the Romantic ideal,* New York, The McMillan Co., 1937, p. 109.

22 *Edic. cit.,* p. 233.

23 *Ibid.,* p. 171.

24 *Op. cit.,* p. 139.

25 Rivera, *op. cit.,* p. 242.

26 Rousseau, *op. cit.,* I, 188.

27 Rivera, *op. cit.,* p. 57.

28 *Ibid.,* p. 237.

29 *Ibid.,* p. 296.

30 *Ibid.,* p. 308.

31 *Ibid.,* p. 141.

32 *Ibid.,* p. 130.

XUM

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

Babbit, Irving. *Rousseau and Romanticism*, Boston-New York, Hougton Mifflin Co., 1918.

Byron, G. G. *Selected poems of Lord Byron*, New York, T. T. Crowell & Co., 1893.

Casa, Enrique. *La novela antioqueña*, México, Instituto Hispánico de los E. U., 1942.

Cento, M. I. *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1934.

Chateaubriand, R. *Atala, René, El último abencerraje*, Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1938.

Gandía, Enrique. *Orígenes del romanticismo*, Buenos Aires, Edit. Atalaya, 1946.

García-Prada, Carlos. *Antología de líricos colombianos*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1936.

Goethe, W. *Werther*, París, Garnier y Hnos., 1895.

Gómez Restrepo, Antonio. *José Eustasio Rivera*, Colección Samper Ortega de literatura colombiana, VIII, Colombia, Edit. Minerva.

Lucas, F. L. *The decline and fall of the Romantic ideal*, 3rd. Edition, New York, McMillan Co., 1936.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Latinoamérica*, Madrid, Hernando y Cía., 1934.

———. *Tres novelas de la naturaleza americana*, Signos de Iberoamérica, México, Imprenta Manuel León Sánchez, 1936.

Ortega, José J. *Historia de la literatura colombiana*, 2da. edic. Bogotá, Cromos, 1935.

Otero Muñoz, Gustavo. *Resumen de historia de la literatura colombiana*, 2da. edic., Bogotá, Edit. ABC, 1937.

Rivera, José Eustasio. *Tierra de promisión*, 2da. edic., Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1940.

———. *La Vorágine*, 9na. edic., New York, Edit. Andes, 1929.

Rodó, José E. *El mirador de Próspero*, Madrid, Edit. América, II, ?

Rousseau, J. J. *Las confesiones*, París, Garnier y Hnos., ?

Sánchez, L. A. *América, novela sin novelistas*, 2da. edic., Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1940.

———. *Historia de la literatura americana*, Santiago de Chile, Edit. Ercilla, 1937.

Sanín Cano, B. *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

Torres Ríoseco, A. *La novela en la América hispana*, Berkeley, California, University of California Publications in Modern Philology, ?.

———. *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1939.

———. *The epic of Latin American literature*, New York, London, Oxford University Press, 1942.

Vaughan, Ch. E. *The Romantic revolt*, New York, C. Scrimber's Sons, 1923.

Vitier, Medardo. *El romanticismo*, Apuntaciones literarias, La Habana, Edit. Minerva, 1935.

REVISTAS

Chasca, Edmundo de, El lirismo de "La Vorágine", *Revista Iberoamericana*, XXV, 1947, pp. 73-90.

G. S. The vortex, *The Saturday Review of Literature*, III, 1935, p. 25.

García Prada, Carlos, El paisaje en la poesía de Rivera y Silva, *Hispania*, XXIII, 1940, pp. 37-48.

Lovejoy, A. O. The meaning of Romanticism for the historian of ideas, *Journal of the History of Ideas*, II, 1941.

———. On the discrimination of the Romanticism, *P. M. L. A.*, XXXIX, 1924, pp. 229-253.

Marinello, Juan, Tres novelas ejemplares, *Sur*, VI, 1936, pp. 59-75.

Maya, Rafael, Aspectos del romanticismo en Colombia, *Revista Iberoamericana*, VIII, 1944, pp. 275-289.

Montenegro, E. La Vorágine, *The Saturday Review of Literature*, V, 1928, p. 302.

Neale-Silva, E., Factual Bases of "La Vorágine", *P. M. L. A.*, LIV, 1939, pp. 316-331.

Romanticism: a symposium, *P. M. L. A.*, LV, 1940, pp. 1-60.

Sánchez, L. A., El paisaje en la literatura americana, elemento desconocido aunque dominante, *Revista Iberoamericana*, II, 1940, pp. 389-399.

Torres-Rioseco, A., Nuevas tendencias en la novela, *Revista Iberoamericana*, I, 1939, pp. 91-94.

Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal

UN poeta norteamericano contemporáneo ha dicho que la poesía moderna es como un surco, porque camina derecho hacia un punto determinado; o como una receta perfecta, en la que aparecen todos los ingredientes necesarios, pero ninguno superfluo, en orden exquisitamente preciso. En una buena poesía, el lector sabe adónde va, y cuándo ha llegado a su meta. Modificando un poco esta observación, podemos aplicarla a las novelas de dos autoras chilenas, y descubriremos en sus obras el mismo sentido de dirección consciente, aunque Marta Brunet y María Luisa Bombal parten de muy distintos puntos de vista y emplean una técnica enteramente disímil.

A este propósito examinaremos *Montaña adentro* y *Bestia dañina*, escritas por Marta Brunet; y *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal. [1]

Las dos novelas de Marta Brunet son regionales, realistas y dramáticas, con más de un toque de preocupación social. *Montaña adentro* narra la historia de Cata, quien ayuda a su madre a preparar los alimentos para los obreros en una hacienda en las montañas de Chile, y de Juan Osés, quien se gana su amor, salvando la vida al hijo natural de ella, a la que ama y con quien quiere casarse. La policía le prende, con el pretexto de una sospecha de robo y San Martín, *carabinero* de la localidad y su rival por el amor de Cata, lo aporrea brutalmente. Cuando Juan, ya libre y repuesto del vapuleo, está en la casa de su novia hablando tranquilamente con Cata, Pereira, antiguo amante de ésta, borracho, e incitado por San Martín, mata a Juan de una puñalada.

Bestia dañina, la otra novela, trata de los resultados trágicos del segundo matrimonio del viejo carpintero Santos Flores, con Chabela, una muchacha de la misma edad que una de sus tres hijas. Santos se casa porque desea tener un hijo varón; Chabela, sólo para gozar de las libertades de la dueña de casa y la oportunidad de tener un amante. Cuando Santos descubre su traición, la estrangula.

Examinaremos primero la manera adoptada por Marta Brunet para presentar sus personajes en *Montaña adentro*. No da, sino en raros casos, una descripción detallada de sus rasgos físicos. Apunta apenas un par de características de apariencia o de espíritu que apoyan la impresión que quiere que reciban sus lectores, y en cambio desarrolla y sostiene la personalidad de sus protagonistas, por medio de conversaciones e incidentes exteriores. La novela comienza con un diálogo entre dos obreros anónimos, sobre la descompostura de una máquina segadora. Durante la discusión que se suscita entre ellos y el administrador, sobre la causa del accidente, se destaca uno de los obreros por su carácter firme, fuerte, calmado, discreto y valeroso. La autora menciona el nombre del otro obrero, pero no el de Juan Osés hasta pasadas varias páginas, cuando habla "con voz entera... mirando bien de frente al administrador", (pp. 10-11) y ya Juan se ha quedado en la mente del lector como un hombre bueno y digno de respeto.

Otros aspectos del carácter de Juan se descubren cuando Marta Brunet delinea su ternura, generosidad, lealtad y cariño, en la escena en que él cuida a la criatura enferma y muestra su devoción a Cata (pp. 38-48). Cuando, más tarde, Juan se encara con la policía, su actitud frente al abuso de poder es la de un hombre mental y espiritualmente superior a los que le rodean (pp. 54-59). También sobresale en su fuerza física, cuando tiene que luchar con los carabineros. En el postrer incidente de su vida, al expulsar Juan de la casa de Cata al borracho Pereira, se nota la superioridad de su carácter, al mezclar cierta sorna con cierta compasión y humorismo en la manera tranquila, segura, con que trata de controlar al intruso (pp. 103-104). La novelista nunca vacila en el desarrollo seguro y continuo del carácter de su protagonista, sólo por medio de acción y conversación. Aun la muerte de Juan, sobria y tranquila, sin lucha y con un solo grito, mantiene la caracterización ya hecha:

> Con su habitual modo tranquilo volvióse Juan para entrar. Mas el otro esperaba el momento y de un salto prodigioso cayó sobre las espaldas de Juan Osés esgrimiendo el corvo traidor que se hundió hasta el puño. —¡Ay!— se desplomó Juan Osés fulminado. (p. 104.)

Empleando casi el mismo método, Marta Brunet nos descubre el carácter de Cata, primero en su aspecto de coqueta y siguiendo luego hasta pintarla como una mujer digna, enamorada de un hombre bueno. Dicho sea de paso, sólo tratando de Cata se halla una salida fuera del método objetivo, para penetrar en los pensamientos de un personaje, o para dibujar la lucha mental, por medio de análisis, y esto muy rápidamente (pp. 64-65). Por lo general, la lucha interior está sugerida a través de sus manifestaciones orales o físicas. Hay un ejemplo de esto en la escena en la *cocinería* de Rari-Ruca, cuando entra el carabinero San Martín, mostrando una falsa alegría malintencionada. Más tarde se presenta Pereira, a quien todos dan una cordial bienvenida:

> —Tome asiento.
> —Sírvase no más.
> —Gracias —el mozo apuró hasta las heces el vaso desbordante. —¿Y qué novedades hay por aquí?
> —Ni unita, too sigue lo mesmo.
> —La única novedá —dijo San Martín muy despacio y remachando la frase con un reír malicioso— la única novedá grande es que la Cata se casa...
> —¿La Cata?... —las pupilas de Pereira se dilataron sorprendidas, para luego esconderse rápidas tras de los párpados. (p. 89.)

Con estas cuantas líneas tenemos la caracterización completa de la escena. La conversación que sigue desarrolla el argumento, sacándose en limpio en pocas palabras que Juan va a tener un empleo permanente en la hacienda, que va a casarse con Cata y adoptar a su hijo, que San Martín había deseado a Cata y que está enojado porque Juan ha logrado lo que él no pudo conseguir. La conversación, dirigida por San Martín, produce en Pereira la convicción de que, como Cata había sido anteriormente suya, no debería dejarla ser de otro tan fácilmente, aunque él esté ya casado. La culminación viene cuando un obrero borracho le acusa de tener miedo de Juan, y desde ese punto el resto del argumento es inevitable.

XUM

Aun los personajes secundarios está bien delineados. La novelista indica la personalidad del administrador, primero mostrando el temor de los dos obreros cuando van a darle parte del accidente; luego intercala una descripción de la región montañosa con sus vistas y ruidos placenteros y alegres, seguida del contraste con la actitud medrosa de los dos hombres anticipando el enojo del injusto administrador; después Marta Brunet confirma el concepto del temperamento brutal de éste, mostrando en la conversación del administrador con los obreros la inmediata suposición, por parte de aquél, de la culpabilidad y la estupidez de éstos; y finalmente añade el toque supremo, cuando aparece

> ...un perrillo joven con cierta gracia ingenua en los movimientos y una luz de alegría en los ojillos redondos. Dando saltos que torcían de lado su cuarto trasero, llegóse al administrador olfateándole los zapatos. Con un formidable puntapié lo envió el hombre lejos, dolorido y aullando. (pp. 13-14.)

El retrato espiritual del administrador está completo, desarrollado enteramente por medio de incidentes exteriores, acción y conversación.

De la misma manera gradual, la novelista descubre al lector el aspecto físico de sus criaturas: conocemos a Cata cuando, por la noche, regresan los trabajadores de los campos para comer, y ella es sólo una anónima figura garbosa en la luz de la puerta, una voz rauca y cortante. En las conversaciones que siguen, Marta Brunet hace resaltar varios rasgos de la muchacha; pero no tenemos una descripción de su persona hasta bien entrada la novela.

La autora emplea otra técnica, para presentar a San Martín. Ella interrumpe la narración y da a conocer algo del pasado del policía, y entonces proporciona una corta descripción física de él, suficiente para dejar una perdurable impresión de su naturaleza física y moral:

> Era el carabinero un hombretón alto y desarticulado, con una gran cabezota caballuna. Pelos rojizos, foscos e hirsutos coronaban aquella figura magra. Una luz de crueldad lucía en los ojillos pequeños, como abiertos a punzón: ventanas del espíritu parecía que la naturaleza se avergonzara de su alma negra, dejándola asomar lo menos posible al exterior. (pp. 50-51.)

XUM

La novelista subraya esta presentación del carabinero, en escenas sucesivas donde los obreros reaccionan con un miedo extraordinario, cuando se presenta entre ellos (p. 54) y con trozos de conversación.

Es interesante observar el uso que hace Marta Brunet de la descripción del ambiente. Ya se ha mencionado la que contrasta el estado de degradación de los obreros con la serenidad y la alegría de la naturaleza circundante. En esta novela, sin embargo, las descripciones del paisaje aparecen más frecuentemente como interrupciones a la narración: el súbito lirismo de una vista de la naturaleza interrumpe violentamente el curso de la relación de acontecimientos sombríos o trágicos (pp. 77-78). No están como un fondo para la acción, ni añaden nada al desarrollo de la historia, sino que detienen todo el movimiento de la novela.

Además de los trozos de descripción de la naturaleza, se encuentran pasajes que subrayan el tema social. Algunos de éstos están intercalados con más propiedad que los arriba mencionados, pero no siempre lógicamente, como se puede ver en el que pinta la *rancha* de los trabajadores. El capítulo empieza cuando la madre de Cata está lavando la ropa en el río. Al oír llorar a su nieto, se va apresuradamente a casa. La autora detiene entonces la historia, para describir la casucha en que viven Cata y su madre, el comedor de los trabajadores, y la *rancha* donde duermen, por lo cual el lector observa que él no ve estos edificios al mismo tiempo que doña Clara, camino de su casa, sino que es la autora quien los introduce en la historia. Pero esto no impide que las condiciones de los degradados sean delineados con impresionante efecto, y la cita siguiente muestra el acento de fervorosa indignación con que Marta Brunet las pinta:

> Más allá estaba ese horror que en los campos sureños se llama la rancha: tablas apoyadas en un extremo unas contra otras, formando con el suelo un triángulo y todas ellas una especie de tienda de campaña donde duermen hacinados los peones "fuerinos", es decir: aquéllos que están de paso en la hacienda trabajando a jornal o a tarea durante los meses de excesivo trabajo. Treinta o más hombres duermen en esas condiciones bajo la rancha que se agranda a voluntad con sólo agregarle más tablas. Duermen vestidos sobre un poco de pasto seco y en esa región montañosa en que aún se usa la ojota, ni siquiera la molestia de descalzar-

> se tienen... Hay peones que optan por dormir bajo los árboles, mas, en lloviendo, tienen que guarecerse forzosamente en la rancha nauseabunda poblada de parásitos: germen de roñas físicas y morales. (pp. 28-29.)

La novelista incluye también escenas de pintorescas costumbres regionales: el día de pago en Rari-Ruca, con la gente de traje vistoso, las canciones, la cueca, y las escenas típicas de la *cocinería* y del *despacho*. Mostrando un conocimiento afectivo de los chilenos de esta región rural, la autora presenta toques de la superstición y el pensamiento primitivos de la gente, con un dejo de humorismo y con mucha simpatía.

El sentido del fatalismo que tiene el pueblo, se encuentra a menudo en las novelas de Marta Brunet. Aparece en los ademanes y en las palabras de varios personajes, como por ejemplo en la última página de *Montaña adentro*:

> Cuando al atardecer del día siguiente dieron San Martín y sus hombres alcance a Pedro Pereira que huía por Collihuanqui, camino de la cordillera, el fugitivo al verlos y comprender que estaba perdido aflojó las riendas del caballo murmurando entre dientes:
>
> —¡Sería mi destino! —y esperó indiferente que lo apresaran. (p. 107.)

En la segunda novela regional, *Bestia dañina*, Marta Brunet parece más diestra en el arte de unificar todos los elementos de la obra. La narración es compacta; los incidentes entran sin producir choque y con naturalidad, en el curso del argumento; todas las descripciones de paisaje están subordinadas al relato, y preparan al lector para lo que va a ocurrir, o para intensificar la emoción o la impresión de la acción; el conflicto que es el centro del argumento aparece casi al principio y crece en intensidad hasta la página final.

Bestia dañina empieza, como *Montaña adentro*, con la presentación del protagonista en el curso de una conversación, que muestra desde un principio su carácter:

> —Diez... Veinte... Treinta... Aquí tiene su semana, maestro Flores.
>
> —Diez... Veinte... Treinta... —contó pausadamente el viejo estirando con fuerza los billetes que luego lió y guardó en una cartera de cuero negruzco. (p. 17)

XUM

Y sigue el diálogo entre él y su patrón en el que Flores, calmada y cortésmente, se niega a trabajar el domingo y a través del cual lo vemos como un hombre bueno, respetable y respetado, terco y seguro de sí mismo.

Mientras patrón y carpintero discuten, cae la tarde, y sin ningún efecto de interrupción se lee un pasaje que describe la belleza de esta hora del día, con sus escenas caseras y típicas, y la evocación de los ruidos propios del lugar y de la hora en que regresan a casa los lugareños (pp. 8-9). Después de este trozo realista, el diálogo continúa brevemente, y entonces, para fijar la personalidad de Santos Flores, Marta Brunet da una descripción de su persona:

> Era interesante el viejo carpintero, recia figura hecha en músculos que los años iban enjutando. Sólo eso y blanquear los cabellos había conseguido el tiempo, porque el cuerpo se alzaba de un firme trazo único. A hachazos parecía haber sido hecha la fisonomía resuelta, de empecinado: cuadrada la barbilla, filudas como aristas las quijadas, delgados los labios descoloridos, recta la nariz, horizontales casi las cejas, rectangular la frente amplia, cerrados de expresión los grandes ojos de iris gris acero que iban derechos en busca de la mirada del interlocutor. La voz acordaba con el resto: fría, sin modulaciones, lenta iba buscando con tino las palabras que mejor tradujeran su pensamiento. (p. 10.)

Notemos el paralelismo de estructura de las dos novelas de Marta Brunet: ambas comienzan con un diálogo delineador del carácter del protagonista, y el segundo capítulo de ambas cuenta lo pasado antes de la acción corriente, detallando lo suficiente para dar al lector una completa comprensión de la narración que va a seguir. Pero es obvio que en la segunda obra, Marta Brunet domina mejor los elementos de su arte. Por ejemplo, la autora comenta un tema de carácter regional: la omnipotencia del patrón sobre sus obreros, y del padre o del primogénito sobre la familia; pero inmediatamente lo acomoda y lo encaja en la historia:

> Santos Flores reemplazó a su padre en la carpintería y en el hogar. Tenía un carácter de hierro. Los principios morales y religiosos que la madre le inculcara se modelaron en ese metal y nunca, nada ni nadie, pudo borrarlos. Mientras vivió el padre fué un obediente a su mandar, luego tomó la dirección de la familia, reducida solamente a la mamá Rosario, y bien supo ésta que era el hijo tan despótico como fuera el marido. (p. 13.)

XUM

Aquí, también, el lector encuentra el anhelo de Santos de tener un hijo varón, y conoce a sus tres hijas huérfanas: María Juana, la madrecita, seria y concienzuda; Meche, impulsiva, alegre y rebelde, y tan terca como su padre, a quien resiste a pesar de los castigos; y Tatito, enfermiza, tímida y devota. En este segundo capítulo se da la primera impresión del carácter de la novia de Santos, Chabela, a través de la reacción escandalizada de las tres muchachas, cuando aquél les anuncia su matrimonio inminente; en la declaración atrevida de Meche de que Chabela es una "mala bestia" y una "perdida" (p. 23); y en la contestación vaga y ambigua que da Chabela a las indagaciones de Flores.

En el tercer capítulo de *Bestia dañina*, como en *Montaña adentro*, se reanudan los hilos de la narración, y la autora tiene la oportunidad de relatar el viaje del cortejo de campesinos a la boda, del que da una descripción viva, de color local y de pompa, que culmina en un retrato de Chabela adornada con las galas regaladas por Santos. Chabela está pensando en el sacrificio de su juventud a un viejo —viejo, pero suficientemente acomodado para proporcionarle ricas prendas y joyas—, "y ya habría tiempo en lo porvenir para resarcirse de aquella venta" (p. 30). La breve descripción de su cara, se añade al concepto de la ambigüedad de su carácter y de sus malignas intenciones:

> Ni bonita ni fea, la novia. Pero extremadamente seductora con su frescura de manzana, apetitosa y prieta, sin más belleza que los ojos negros, enormes y sombreados por tupidas pestañas crespas. Ojos de malicia que sabían mucho, que dejaban adivinar lo que sabían y que a su antojo cambiaban de expresión tornándose cándidos. (p. 29.)

Marta Brunet dedica varias páginas al relato de la fuga vengativa de Meche con un muchacho de su misma edad, y muestra su compasión al tratar del meollo del asunto: el miedo y la venganza que motivan la acción de Meche; el ansia mezclada de ternura protectora por parte del joven, que se da cuenta de las confusas emociones de la chica; la hilaridad forzada y la coquetería artificial con que Meche trata de ocultar su pánico; y el odio salvaje de la muchacha hacia su padre:

XUM

—Que sufra —pensaba apretándose contra Víctor, sin olvidar un punto su papel de seductora—. Que sufra mi Taita como habimos sufrío nosotras con él... Que se retuerza las manos y se las muerda pa no gritar... Que tenga vergüenza como la tengo yo al ver qu'el puesto e mi Mamita lo va'ocupar una coltra como la Chabela... Que sufra... Que no puea dormir esta noche pensando que yo estoy con un hombre... Que se desespere, alguna vez que sea... (p. 39.)

En la escena del banquete en la *cocinería* de la tía de Chabela, después de la boda, la creciente intensidad del argumento cede un poco, pero sin interrumpirse, con cierto humorismo (pp. 44-48). Pero después de este respiro, el sobresalto ocasionado por el descubrimiento de la fuga de Meche gana en poder emotivo. Santos, sufriendo intensamente, pero impasible en apariencia, dice con sequedad, "la mujer que se pierde es porqu'es una perdía. M'hija Meche ha muerto pa mí." (p. 52). Y la novelista, contrastando la reacción de Santos con la de su nueva esposa, da una muestra de su capacidad de comunicar una idea indirectamente: Chabela se revela de modo más completo cuando comenta aparte a su tía que se siente aliviada por la fuga, porque habría sido difícil someter a Meche, y las otras hijastras no se atreverán a decir nada, si acaso ven algo.

—¿Qué cosa?
—¡Bah! —e hizo un gestillo picaresco.
... Se miraron y una doble risa contenida resonó en el salón. (p. 53.)

La escena siguiente empieza con una descripción delicada de aquella misma noche. Camino de su casa, Santos, a caballo, lleva a Tatito en brazos. María Juana y Chabela van adelante. Tatito está delirando, como resultados del choque psicológico sufrido. El fondo crepuscular da un ambiente de irrealismo al extraño balbuceo de Tatito que habla febrilmente de Meche, intensificando así la pena silenciosa de su padre. Durante su monólogo alucinatorio, pregunta repetidas veces por qué se ha casado Santos, hasta que éste siente, posiblemente por vez primera, un toque de remordimiento por su voluntarioso matrimonio que no ha traído sino dolor a la familia entera; pero culpa a la suerte, murmurando "la frase que sigila el pensar del roto

—Sería mi Destino..." (p. 63).

XUM

Desde este punto la narración corre implacablemente, contando la conquista por parte de Chabela de la amistad y la confianza de las hijas de Santos, el curso encantador del noviazgo y del matrimonio de María Juana; el coqueteo de Chabela con el joven Fanor; y por fin el desenlace brutal y salvaje, cuando Santos descubre a su esposa en su perfidia y la estrangula.

La fría resignación fatalista con que concluye la narración de *Montaña adentro* aparece de nuevo en la página final de *Bestia dañina*. Después de denunciar furiosamente a su esposa, y de darle una muerte violenta, Santos, en su pundonor de marido traicionado y avergonzado, obedece a los mismos impulsos que el asesino de Juan Osés:

> —Más vale que se muera —pensó al evitar el cuerpo de Tatito desmayada— así sufrirá menos.
>
> Y rígido, frío e impenetrable —carátula de tragedia tallada en piedra— salió a darse preso a las gentes que ya acudían llamadas por el Chincol despavorido. (p. 94.)

En esta segunda novela Marta Brunet combina con destreza el diálogo directo y la penetración en la mente de sus criaturas, que revelan así sus pensamientos, y muestra un profundo conocimiento de las pasiones primitivas que las rigen. Por ejemplo, nos detenemos con Santos, quien, aunque sabe que Meche no suele mentir, *quiere* creer a Chabela (p. 25); vemos el curso del odio y de la venganza en el pensar de Meche; seguimos la astucia pérfida en la mente de Chabela; penetramos en el sufrir medroso y los pensamientos pueriles de Tatito. Esta superior destreza literaria no disminuye el vigor de *Bestia dañina*, tan bien definido en esta novela como en la que la precede, y que muestra el mismo fuerte concepto de argumento.

El método novelístico directo de Marta Brunet no quita que haya una abundancia de arte en su estilo. Emplea un léxico amplio, con verbos, sustantivos y adjetivos emotivos. Sabe describir en términos luminosos, pero basándose siempre en el realismo.

En ambas novelas el argumento se centraliza en la fuerza dramática de las pasiones primitivas. La autora se mantiene siempre en actitud objetiva. Al lado de Marta Brunet, observando a sus personajes, mirando la rapidez y la seguridad con que maneja sus escenas, el lector ve a la gente de las montañas del sur de Chile atravesar

XUM

el escenario de la hacienda y del pueblo descritos. En efecto, la impresión de hallarse ante un escenario dramático es muy patente en los dos libros. Extendiendo un poco más el uso del diálogo, ambos pudieran convertirse en piezas de teatro con mucha facilidad. Sus argumentos recuerdan al lector la acción y el sentimiento dramáticos de *Cavalleria Rusticana* y de *I Pagliacci*, en los cuales un mismo fondo rural y las mismas pasiones humanas que en las novelas de Marta Brunet, son la fuerza motriz de los relatos.

De las novelas objetivamente concebidas de Marta Brunet, pasemos a examinar los dos libros de María Luisa Bombal, *La última niebla* y *La amortajada*, los cuales presentan toda la acción, la descripción y la delineación de carácter por medios subjetivos. El lector ve solamente lo que ven los ojos de los personajes, siente solamente lo que ellos sienten. En las novelas de la Bombal, el lector no es en ningún momento, como ocurre en las de la Brunet, un espectador —al contrario, está siempre dentro de las percepciones del protagonista, sintiendo los toques de la vida.

Como dijo Amado Alonso en el prólogo a *La última niebla*: "Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña." (p. 11). Aunque se pudiera clasificar esta novela como un estudio psicológico, no hay en ella un análisis psicológico específico de los personajes. Tampoco existe en ella mucho diálogo. Constituyen el asunto los sentimientos de una soñadora, presentados al desnudo e íntimamente. La mujer —cuyo nombre no sabemos— casada con un hombre que no puede deshacerse de su adoración por su primera esposa muerta, busca una salida para su amor. La niebla, omnipresente en todo el libro, la conduce una noche hasta un mundo irreal que ella se crea — "entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza" (p. 48). Allí se encuentra con un desconocido, y durante una noche conoce lo que es el amor. Unos años más tarde vuelve a ver a su amante en la bruma, cuando pasa en un coche. Le espera a cada vuelta del camino, pero no lo encuentra nunca: él es tan tenue como la niebla que lo creó. Ella, sin evidencia tangible alguna para apoyar su creencia, lucha por creer que él es un ser real, hasta que por fin se rinde a la certeza de que su amante nunca existió, sino en su mente.

XUM

Examinemos la manera de la Bombal, para penetrar en la personalidad de la soñadora. La conocemos la noche de bodas, cuando con su marido entra en la casa fría y húmeda de él, durante una tormenta — en una casa en que la presencia de la adorada primera esposa es muy tangible. La frialdad indiferente, la casi antipatía, entre los esposos, es evidente. La mujer llega a sentir:

> ... Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza. (p. 37.)
>
> ... y me voy bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas ...
>
> Esquivo siluetas de árboles, a tal punto extáticas, borrosas, que de pronto alargo la mano para convencerme de que existen realmente.
>
> Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. (p. 38.)

Una tarde, cuando ella vuelve de un paseo solitario, su marido la llama, para decirle que su hermano, Felipe, ha venido, con su esposa y un amigo, para visitarlos. En el trozo que sigue a este incidente, encontramos uno de los ejemplos sobresalientes de la capacidad de María Luisa Bombal de condensar en pocas líneas emoción y acción. En él no se malgastan las palabras; sin embargo, todos los elementos necesarios están presentes para constituir una escena completa. Como afirmó Alonso, nos encontramos con Reina —la cuñada de la protagonista— por vez primera e inmediatamente descubrimos el secreto de su vida (p. 14):

> Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra dos sombras se apartan bruscamente, una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Reina, queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.
>
> La mujer de Felipe opone a mi mirada, otra mirada llena de cólera. El, un muchacho alto y muy moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante. (p. 39.)

Viendo a Reina con su amante, la mujer siente la falta de amor en su propia vida, y cuando intercepta sus miradas apasionadas, no pudiendo soportarlo más, huye hasta el parque brumoso, y va al estanque, donde se desnuda y se sumerge en el agua. Los elementos naturales no están descritos como objetos reales, sino como sensaciones, impresiones, a las cuales el anhelo presta una cualidad sensual:

> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y me penetran. Como dos brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua. (p. 42.)

La mujer nos ha revelado de paso que su cuñada se siente exasperada a menudo por "lo que ella llama mi candor" (p. 42), y así sabemos que no es una mujer de sociedad que busca una emoción malsana y viciosa, cuando, por ejemplo, se empeña en complacer al amante de Reina, o cuando quiere que alguien le diga que su cabellera es hermosa. Es que en ella palpita un instinto natural que busca satisfacción.

Ella espera al amor, y la noche en que ella y su esposo visitan a la madre de éste, en la ciudad, no puede dormir. La niebla penetra de tal modo en la alcoba, que la ahoga, y ella despierta a su marido para pedirle permiso para dar un paseo. El le dice que haga lo que quiera. Poniéndose un viejo sombrero de paja, sale de la casa. Al salir, nota que la puerta se abre mucho más fácilmente de lo que solía. Esta interpolación es la primera de una serie de insinuaciones que la autora inserta hábilmente en la narración para sugerir la cualidad de sueño de la experiencia de esa noche. En alguna parte, en una pequeña plaza, surge entre la niebla y la oscuridad, un joven. Otra vez sugiere la Bombal lo suprarreal:

> Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas, levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural. (p. 48.)

La noche de amor, en la pequeña casa a la que él la conduce en silencio, está presentada con buen gusto y delicadeza, y al mismo tiempo es gráfica y clara. Tan grande es el alivio de la emoción hasta ahora enjaulada en su alma y su cuerpo, que la mujer puede exclamar más tarde:

XUM

> ...¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos.
>
> Hay un ser que no puedo encontrar sin temblar. Lo puedo encontrar hoy, mañana o dentro de diez años. Lo puedo encontrar aquí, al final de una alameda o en la ciudad, al doblar la esquina. Tal vez nunca lo encuentre. No importa; el mundo me parece lleno de posibilidades, en cada minuto hay para mí una espera... (p. 53).

Desde ese momento su vida, antes vacía, halla su apoyo en ese único pensamiento. Ella ve la cara de su amante en las ascuas del hogar; oye sus pasos cerca de su ventana; lo percibe en los elementos en una experiencia que no trata de calificar como real:

> ...Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí, y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar. (p. 56.)

Pero nunca llega a estar convencida de la realidad del primer encuentro. Cuando no consigue hallar su viejo sombrero de paja, el que llevó aquella noche memorable, se llena de júbilo, porque eso es un eslabón tangible entre ella y su amante, y porque su pérdida es la prueba de la realidad de la aventura.

Un día, un poco después del décimo aniversario de su matrimonio, ella está bañándose en el estanque, cuando ve salir de la niebla un coche cerrado, "silencioso como una aparición... sin provocar el menor ruido" (p. 58). Mientras los caballos bajan la cabeza para beber, "sin abrir un sólo círculo en la tersa superficie" (p. 58), ve una cara, cuyos ojos la miran. ¡Es él! El sonríe, y el vehículo se pone en marcha y desaparece en la niebla. La mujer se vuelve al pequeño Andrés, ocupado en quitar de las aguas las hojas muertas, y con vehemente insistencia le pregunta si él ha observado al hombre que le ha sonreído — y Andrés, para calmarla y complacerla, asiente.

XUM

Ya que su amante ha venido una vez, sin disimulo, puede ser que vuelva. La soñadora le escribe cartas que después destruye, y llena de él su vida. Una noche, cuando no puede dormir, y quiere salir otra vez a dar un paseo, su esposo no se lo permite, y al recordar el primer incidente similar, le dice que ella había bebido demasiado aquella noche en casa de su madre. Cuando ella, desafiándole, y casi con orgullo, exclama que aquella vez se había encontrado con un hombre, él le pregunta por su voz — ¿le habló el desconocido? Y de repente ella se da cuenta de que no le había oído una palabra a su amante; no puede recordar el sonido de su voz, y piensa que "tan sólo en los sueños los seres se mueven silenciosos como fantasmas". (p. 69). Crece su pánico. El sombrero perdido no basta. Tiene que hablar con Andrés —¡él vió al hombre!— pero cuando, al día siguiente, pide ver al muchacho, no se le puede hallar. Más tarde descubren su cadáver en el agua, en donde se ha caído de su balsa. Nadie, pues, puede corroborar lo que ella asevera. Mas ella tiene que creer que su amante existió en la realidad, porque es lo único que da significado a su propia vida. Al mismo tiempo se prepara para la no existencia actual del mismo, creyendo un momento que había muerto:

> Me levantaba medio dormida para escribir, y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto. (p. 73.)

Hace esfuerzos por olvidarle. Se ocupa en tareas fatigantes de la casa y el jardín para cansarse, pero no consigue ahuyentar la imagen de su amante. Además:

> Y si llegara a olvidar, ¿cómo haré, entonces, para vivir?
>
> Y ya sé ahora, que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión.
>
> Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana. (pp. 73-74.)

Inesperadamente llega un telegrama de Felipe, que pide que vayan al hospital en la ciudad, donde Reina lucha por la vida. Allí saben que Reina se ha pegado un tiro en el cuarto de su amante. La mujer, en vez de sentir compasión o preocupación por Reina, se siente colmada de celos amargos.

XUM

> ...¿No soy yo, acaso, más miserable que Reina?
>
> Tras el gesto de Reina, hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción. La desgracia de Reina: una llaga consecuencia de un amor, de un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de caricias, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre, horrible y totalmente desdichada. (p. 77.)
>
> Y siento, de pronto, que odio a Reina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono. (p. 83.)

La mujer huye del hospital, y vaga por la niebla de la ciudad, buscando aquella plaza de feliz memoria, y la casita con su jardín descuidado tras la verja. Cuando cree haberlos hallado, e interroga al criado desconocido que abre a su llamada, desaparecen sus esperanzas, y ella, lo mismo que los chilenos rústicos de las novelas de Marta Brunet, exclama:

> ...Era mi destino. La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla. (p. 81.)

Pero sin su sueño la vida es insoportable. Así como Don Quijote tuvo que morir cuando su sueño, que era su realidad, se disipó, la mujer, cuando ella, con su esposo, parte del hospital más tarde, trata de matarse, arrojándose bajo un automóvil. Un hombre la arrebata brutalmente de debajo de las ruedas y, volviéndose a él como a un desconocido, ella ve que es su marido:

> Hace años que lo miraba sin verlo. ¡Qué viejo lo encuentro, de pronto! ¿Es posible que sea yo la compañera de este hombre maduro? (p. 84.)

Le parece a ella ahora que el matarse, en una mujer de su edad, no sería razonable. En su juventud, en "un solo impulso de rebeldía" (p. 84), habría parecido apropiado. Pero un destino implacable le ha robado aun el derecho de buscar la muerte y "me ha

XUM

ido acorralando lentamente, insensiblemente a una vejez sin fervores, sin recuerdos... sin pasado" (p. 84). Y sigue a su esposo por la calle:

> ...lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día. Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva. (p. 85.)

Así acaba este estudio convincente de un alma de mujer en su anhelo y necesidad de amor. Hemos visto lo cuidadosamente que María Luisa Bombal ha presentado los episodios de los cuales ha creado la soñadora su realidad de sueño y el gradual desencanto, que termina en una pasiva desesperación.

Ahora hemos de considerar otros aspectos del libro. La acción entera queda en el tiempo presente, a medida que la protagonista la experimenta. Solamente se emplea el diálogo cuando la mujer se encara con la realidad o la busca; habla directamente sólo a su esposo, a Andrés, a los padres del chico cuando lo necesita para sostener su sueño, y al criado en la casita de la ciudad. Casi todas las conversaciones son brevísimas. Todos los demás elementos del argumento o del desarrollo de carácter, están presentados desde el punto de vista de las percepciones de la mujer.

La autora no desconoce el mundo real. Lo ha observado bien, y lo comenta por medio de su protagonista, cuando cabe en el plan de su relato. En *La última niebla*, como en *La amortajada*, revela un interés profundo y un afecto verdadero por la naturaleza y sus criaturas, aun en una novela donde lo real está sometido a un argumento que crea un mundo irreal. María Luisa Bombal muestra una extraña conciencia de las fragancias que rodean a sus personajes, y se sirve de los cinco sentidos en su presentación de las percepciones de su protagonista, con igual fuerza e intensidad.

La novelista no pretende desarrollar el carácter de los personajes secundarios. Algunos de los que conocemos en el curso de la novela alcanzan cierta realidad. Otros, como en la vida real, se quedan en la sombra, semirrevelados. Los criados nunca se perfilan claramente; aun la suegra, quien obsequia a los esposos en su casa en la ciudad, y quien viene a vivir con ellos en el campo, está tratada tan casualmente como lo son la mayor parte de los parientes de nuestros conocidos, en el mundo nuestro. Sin embargo, la autora se es-

fuerza en presentar pequeños detalles reveladores de su fina observación que dan un ambiente de verosimilitud a cada personaje. Hemos visto cómo apuntó la acción supersticiosa de la suegra, la tarde del vendaval (cf. cita de p. 56, en p. 13 del ms.); y surgen muchos otros detalles, como cuando la mujer nota algo extraño en la actitud de Felipe en el hospital, porque "ni tiene los párpados hinchados y las ojeras del que ha llorado" (p. 76).

Emplea la novelista palabras bien escogidas por su color sugestivo, y un estilo poético; usa la repetición con buen efecto; y, no obstante la poesía de la composición, el elemento que sobresale es la sencillez de expresión. La emoción más intensa queda delineada sin ornamentación barroca. Las frases están construídas para que el lector sienta una cualidad personal. Casi podemos oír la respiración rápida y silenciosa de la mujer, en las frases cortas que expresan su tensión cuando cualquier sonido pudiera cubrir los pasos de su amado:

> A menudo, cuando todos duermen, me incorporo en el lecho y escucho. Calla súbitamente el canto de las ranas. Allá muy lejos, del corazón de la noche, oigo venir unos pasos. Los oigo aproximarse lentamente, los oigo apretar el musgo, remover las hojas secas, quebrar las ramas que les entorpecen el camino. Son los pasos de mi amante. Es la hora en que él viene a mí. Cruje la tranquera. Oigo la cabalgata enloquecida de los perros y oigo, distintamente, el murmullo que los aquieta.
>
> Reina nuevamente el silencio y no percibo más. (pp. 61-62.)

En esta corta novela María Luisa Bombal ha condensado con tanto éxito un argumento completo y complejo, que es casi increíble que tan pocas páginas contengan tanta intensidad de emoción y de movimiento. Un toque de maestro, plenamente consciente de su arte, dicta las frases con una certeza que las hace conmovedoras, reales y cálidas.

> ... Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas.
>
> A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.
>
> Porque Ella veía, sentía. (p. 5.)

XUM

Así comienza *La amortajada*, y mientras los que la velan se inclinan sobre ella, volvemos con la memoria de la muerta a experiencias y percepciones anteriores, y sentimos con ella las sensaciones ahora más ricas que nunca que le ha traído la muerte.

En las primeras páginas la amortajada se da cuenta consciente de su apariencia. Inmediatamente ve a su alrededor a los miembros de su familia y a sus amigos. Entonces, como ocurre tan a menudo en las escenas descritas por María Luisa Bombal, un aspecto de la naturaleza —en este caso los ruidos causados por la lluvia y el viento— presagia un incidente, o acentúa una memoria del pasado, o permite la entrada de una emoción: "Con recogimiento siente vibrar en su interior una nota sonora y grave que ignoraba hasta ese día guardar en sí... No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción." (p. 8).

Las reacciones de la muerta, en relación con las personas, no son menos sensibles y profundas. La autora dedica una gran porción de la obra a los tres individuos que pudieran designarse como el esposo, el hombre a quien amó la muerta y el hombre que la amaba — si tal clasificación no fuese demasiado fácil. Ninguno de los personajes es un tipo, y van siendo presentados, a través de los ojos y los recuerdos de la amortajada, tienen muchas facetas que los hacen extenderse más allá de las limitaciones generales novelísticas.

La muerta siente primero la presencia de Ricardo, su amigo de la niñez y su primer amor. Recuerda toda su juventud junto a él, los primeros años, la consumación de su pasión juvenil, su abandono y la pérdida del hijo no nacido. Y ahora comprende que aquel amor, que había creído muerto, estaba sólo dormido en los dos:

> ¿Era preciso morir para saber ciertas cosas? Ahora comprende también que en el corazón y en los sentidos de aquel hombre ella había hincado sus raíces; que jamás, aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fué realmente olvidada.
>
> ...¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber? (pp. 30-31.)

Este grito es la llave del tema de la novela, porque esta mujer percibe ahora realidades y actitudes antes escondidas. Algunas de las actitudes son suyas, propias: surgen inesperadas de su corazón

conforme contempla el hecho de la muerte, y a las personas con quienes había convivido; otras son nuevos conceptos que percibe en los que la rodean.

Después de Ricardo, se inclina sobre ella su padre y le da su bendición, como se la había dado cada noche durante su juventud, y ella percibe una vez más el espíritu benévolo de él; su dolor reconcentrado y silencioso que no se manifestaría en presencia de otras personas.

Luego está ante sus ojos su hermana. Con palabras cariñosas la muerta evoca los tiempos anteriores que pasaron juntas, y la actitud diversa que tenían ante la vida. La maestría de la novelista se muestra otra vez, en las cortas líneas donde dibuja las creencias y la historia reciente de su hermana:

> ¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo justicia al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo, aquel niño desobediente y risueño que un árbol arrolló al caer y cuyo cuerpo se dislocó entero cuando lo levantaron de entre el fango y la hojarasca? (p. 33.)

La amortajada penetra en la mezquindad de mente y de carácter de su hijo Alberto, que tiene tantos celos de la belleza de su mujer que la ha enjaulado en una casa, lejos de los ojos del mundo. Nadie sino la muerta lo ve quemar la fotografía de María Griselda, en la llama de una de las velas mortuorias — otra fotografía por la que algunos de los encantos de su esposa podrían escapársele. Algo en su hijo repentinamente es aparente para su madre:

> Sus párpados. Son los párpados los que lo cambian, los que la espantan; unos párpados rugosos y secos, como si, cerrados noche a noche sobre una pasión taciturna, se hubieran marchitado, quemados desde adentro.
>
> Es curioso que lo note por primera vez. ¿O simplemente es natural que se afine en los muertos la percepción de cuanto es signo de muerte? (p. 36.)

El segundo hombre en su vida viene a estacionarse a su lado. Es Fernando, su confidente, a quien a la vez necesitaba y despreciaba; lo necesitaba para que la adorase y lo despreciaba por su condición de infeliz, enfermizo:

XUM

> Abominaba el deseo que brillaba en los ojos de Fernando, y sin embargo la halagaba ese irreflexivo homenaje cotidiano. (p. 54.)
>
> ... Para sentirme vivir, necesité desde entonces a mi lado ese constante sufrimiento tuyo.
>
> Qué de veces durante mi enfermedad me incorporé en el lecho para escucharte con delicia rondar la puerta que te había vedado. (p. 56.)

Y habla Fernando. Mientras en la semiobscuridad observa a esta mujer a la que había amado, su corazón clama porque se levante, porque conteste a la llamada de su amor. Luego, cuando alguien abre las persianas, la ve realmente muerta, y de repente comprende que toda su vida ha sido limitada y regida por su humildad sufriente, como de perro castigado, ante ella; siente súbitamente que está libre, y exclama para sí: "Ana María, ¡es posible! ¡Me descansa tu muerte!... Tal vez desee tu muerte, Ana María." (pp. 57-58).

La mujer luego contempla a su hijo preferido, Fred, a quien lo había perdonado todo, y mimado, porque era "diferente", con su "sexto sentido" y su sensibilidad extrema.

Entonces entra el esposo de la muerta y se arrodilla al lado del lecho. Ella recuerda el día de la boda — él, tan enamorado; ella, tan asustada, y sintiendo tanta nostalgia por su propia casa, en la casa fría y repugnante de él. Lo frío y lo aislado de su fundo, hace presente para ella el miedo del silencio que presagia la muerte. El curso de los primeros días de vida juntos pasa velozmente por su mente: el ardor de Antonio, la frialdad de ella, su regreso a la casa patriarcal; allí su repentina comprensión de que ama a su esposo y que le echa de menos; la demora de él en volver para reclamarla; por fin, su llegada, y su indiferencia ante ella, con su interés patente en otras mujeres. Recuerda la muerta el odio creciente que había sentido contra él por su nueva actitud hacia ella, un odio que la había sostenido y fortalecido y que aun ahora la regocija al ver ya una arruga que por fin aparece en el hermoso rostro de Antonio. Y entonces, incrédula, ve sus lágrimas:

> A medida que las lágrimas brotan, se deslizan, caen, ella siente su odio retraerse, evaporarse. No, ya no odia. ¿Puede acaso odiar a un pobre ser, como ella destinado a la vejez y a la tristeza?

> No, no lo odia. Pero tampoco lo ama. Y he aquí que al dejar de amarlo y de odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado. Un gran hastío la cerca, se siente tambalear hacia atrás. ¡Oh, esta súbita rebeldía! Este deseo que la atormenta de incorporarse gimiendo:
>
> "¡Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio!" (p. 78.)

Después la amortajada extraña a María Griselda, la esposa de Alberto, y vuela en espíritu a la casa escondida en que queda su nuera, y le dice:

> María Griselda, sólo yo he podido quererte. Porque yo y nadie más, logré perdonarte tanta y tan inverosímil belleza. (p. 79.)

Finalmente viene la hija de la amortajada, para llorarla — esa hija tan fría e indiferente mientras vivía. Y sabe la madre que esa frialdad era solamente la juventud:

> "Tu ternura hacia mí era un germen que llevabas dentro y que mi muerte ha forzado y obligado a madurar en una sola noche. Ningún gesto mío consiguió jamás lo que mi muerte logra al fin. Ya lo ves, la muerte es también un acto de vida." (p. 81).

Las nueve páginas finales de la novela están dedicadas al último viaje, desde la casa hasta la tumba. Son una serie de sensaciones cada vez más agudas y poderosas. Mientras la procesión pasa por los cuartos familiares y pisa la querida alfombra azul, la muerta clama con angustia de ama de casa:

> He aquí, sacrilegio, que pisotean la alfombra azul. ¿Quién se habrá atrevido a traerla al vestíbulo?
>
> ... Dios mío, las aguas no se habían cerrado aún sobre su cabeza y las cosas cambian ya, la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella. (pp. 82-83.)

El pequeño grupo baja las escaleras, y ella percibe el último peldaño de piedra que había amado tanto — ("¡Adiós, adiós, piedra mía! Ignoraba que las cosas pudieran ocupar tanto lugar en nuestro afecto.") (p. 84). Atraviesa el cortejo el césped y desfila por la gran avenida, sombreada de árboles, donde por primera vez la muerta se fija en ciertos aspectos de belleza delicada en los árboles;

XUM

y después la procesión entra en el pantano. Aquí una pausa, antes de seguir adelante, y la amortajada, en ademán de quien ama la tierra demasiado para estar separada de ella, clama:

> ...¡Oh, si la depositaran allí, a la intemperie! Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que las ranas fabrican de agua y luna, en la garganta; y oír el crepitar aterciopelado de las mil burbujas del limo. (p. 87.)

Por fin llegan al cementerio, y la mujer se siente como en casa:

> ¡Oh, Dios mío, insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo! Ella se siente infinitamente dichosa de poder reposar entre ordenados cipreses, en la misma capilla donde su madre y varios hermanos duermen alineados; dichosa de que su cuerpo se disgregue allí, serenamente, honorablemente, bajo una losa con su nombre... (p. 88).

Y seguimos en sus percepciones, sintiendo con ella la penetración de su cadáver en la tierra, en un crescendo rápido y rítmico, de movimiento vertiginoso:

> ...Y así fué como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.
>
> Descendía lenta, lenta, esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.
>
> Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias.
>
> Vertientes subterráneas la arrastraron luego en su carrera bajo inmensas bóvedas de bosques petrificados.
>
> Ciertas emanaciones la atraían a un determinado centro, otras la rechazaban con violencia hacia las zonas de clima propicio a su materia.
>
> ¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta en la tierra. (pp. 89-90.)
>
> Una vez más la amortajada refluyó a la superficie de la vida... Y hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd,

> levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa.
>
> Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.
>
> Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse, en otro continente, la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y estallar soles, y derrumbarse quien sabe adónde, montañas gigantes de arena. (pp. 90-91.)

Aquí, por fin, en las palabras finales de la novela, por vez primera habla la autora a sus lectores, para asegurar —"lo juro" (p. 91)— que la muerta ya no quería levantarse.

> Sola, podría, al fin, descansar, morir.
>
> Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte; la muerte de los muertos. (p. 91.)

La amortajada tiene muchos elementos de estilo, en común con la novela anteriormente discutida. Presenta también al mundo real por medio de la mente y el corazón de sus personajes; pero la naturaleza no es aquí mera sensación, sino realidad. Los personajes incidentales otra vez se hallan presentados por la autora de manera casual, como la memoria los recuerda.

La acción se proyecta por medio de vistas hacia atrás, ligadas entre sí por cortos capítulos intermedios en los que fuerzas sobrenaturales llevan a la muerta por mundos y espacios, tal vez para simular la sensación de la muerte. Las escenas crecen en su poder emotivo. La novelista emplea la primera y la tercera personas, mezcladas sin aparente razón, como ya hemos visto en algunas citas. Pero estos cambios están tan bien combinados, que el lector apenas se da cuenta. Fuera del diálogo recordado y repetido por la mujer, en que hablan otros, sólo a Fernando se le permite expresar sus pensamientos. Esta única invasión inexplicable de un personaje secundario, en el centro de interés, junto con el movimiento de la acción en unas cuantas páginas, desde el lecho hasta la casa de María Griselda, son la única falta a la unidad de presentación del argumento. Sin embargo, en la primera lectura de la novela, tales interrupciones no llaman la atención.

XUM

María Luisa Bombal acierta perfectamente al interpretar la psicología femenina. Percibimos la vanidad de la amortajada, respecto a su apariencia física; su conciencia de que yace en las sábanas más finas; su necesidad de amor, y su capacidad instintiva de saber hacer sufrir a quienes la aman; sus celos y su odio, disueltos al ver llorar a la persona odiada — todo ellos, atributos generalmente concebidos como peculiares de la mente y del carácter femeninos.

Todo el libro está lleno de trozos de exquisita poesía, y de toques seguros y hermosos de expresión. Muestra la novelista una rara certeza al pintar a los niños, con su curiosidad y sus crueldades inconscientes; al sumar algunas verdades básicas de la psicología; al describir aspectos de la naturaleza, así como de las cosas caseras más íntimas y comunes.

Tal vez lo más interesante está en los pensamientos subjetivos respecto a la muerte. La muerta de repente tiene conciencia del significado del alma, y como Unamuno, decide que para saber que se tiene una alma, se necesita sentirla "dentro de sí bullir y reclamar" (p. 35): como dice el filósofo, "No nos damos cuenta de tener alma hasta que ésta nos duela." [2]

Habla María Luisa Bombal de la muerte del cuerpo y de "las sustancias vivas... separándose, escurriéndose por cauces distintos" (pp. 39-40); pondera la posibilidad de sobrevivir vitalmente en sus hijos: "Y tal vez mueras tú, antes que yo... muera en ti." (p. 81). Y por fin expresa una extraña sensibilidad hacia los cadáveres: "Debiera estar prohibido a los vivos tocar la carne misteriosa de los muertos." (p. 80).

Es notable en esta novela su sentido de unidad, de entereza. Con la posible excepción de la visita de la muerta a María Griselda en su aislamiento, las escenas se suceden en movimiento cada vez más vivo, creciendo lógicamente hacia el pleno conocimiento del ser de esta mujer, y hacia el concepto de la realización completa de las percepciones, como para colmar sus sentidos antes de que tengan que renunciar a toda sensación, cuando se junten con la tierra, en cuyas manifestaciones hallaron tanto deleite y éxtasis.

Para resumir estas notas, debemos tratar de averiguar el porqué de las diferencias entre estas dos escritoras chilenas de hoy. Como toda obra de arte muestra, punto más, punto menos, un re-

flejo de la vida del autor, busquemos primero lo que se puede hallar, o deducir, de la vida y la educación casera y académica de las dos novelistas.

Marta Brunet Cásares nació en Chillán, en 1901. Nos dice Julia García Games que vivió durante su niñez, hasta los doce años, en el pequeño pueblo de Victoria. Su padre era propietario de un fundo en Pailahueque; pero a causa de su situación en las montañas, la madre enfermiza no pudo vivir allí. La muchacha recibió su instrucción en casa, no habiendo escuela para niñas en el pueblo. Jugaba siempre con los muchachos, y los dominaba y regía en los juegos. No le gustaron nunca las muñecas. Era una niña muy dada a la fantasía y al mundo imaginario. A los doce años su familia la llevó a Europa, donde pasaron dos años. Allí esta muchacha, en la edad impresionable, experimentó el choque de ver la realidad de muchas cosas antes soñadas de otra manera, y allí aprendió a ajustar su vida a la realidad. A la vuelta a Chile, la madre enfermó gravemente, y el padre estuvo muy ocupado con sus negocios, dejando a la muchacha presa de grandes aprensiones. Esto coincidió con un período de una religiosidad extrema y una exaltación religiosa anormal; pero este tiempo de anhelo y fervor extraños pasó, llevándose consigo la fe religiosa de Marta Brunet. Quedó en la gran calma "de mujer sana, libre de fantasmas, con los ojos muy abiertos sobre la realidad". [3] Dos años después comenzó a escribir. Cambió Cartas con Hernán Díaz Arrieta ("Alone") e inició una amistad perdurable con él, que le trazó un plan de lecturas y criticó sus ensayos literarios, animándola y ayudándola, habiendo reconocido sus grandes dotes. Es hoy "una mujer con inagotables reservas de voluntad y de fuerza, sin aprensiones secretas, ... sin alegrías demasiado grandes, ni decepciones excesivas". [4] Fué directora de la revista *Familia*, 1934-1939, y ha sido redactora de varias publicaciones. Fué cónsul en La Plata, Argentina, 1939-1942, y en 1943 fué nombrada cónsul en Buenos Aires. [5]

He aquí, pues, a una mujer dueña de sí misma, con una mente que ve las cosas como son, de espíritu sobrio, reconocida como persona de responsabilidad literaria y digna de representar a su patria en el extranjero.

Desdichadamente se puede hallar muy poco sobre la vida de María Luisa Bombal. Sabemos sólo que nació en 1910 en Viña del

Mar; recibió su educación en Europa, graduándose en la Sorbona; es muy aficionada al teatro, habiendo sido actriz en una compañía de actores de Santiago.[6] ¿Podemos completar algo acerca de su vida y de su persona, por lo que nos muestra entre líneas en sus dos novelas? Debe de ser una mujer de familia acomodada, de cultura, sin preocupaciones económicas. Es criatura de grandes emociones, que vive dentro de sí misma, intensamente. Es muy femenina, con imaginación sutil, con grandes facultades de observación y penetración psicológica. Tiene un goce extraordinario en las sensaciones corporales, y una exquisita sensibilidad. Ha conocido muchos tipos de personas y ha sabido analizar sus actitudes y sus acciones. No está masculinizada, en su manera de pensar y de escribir.

Si esto fuere fidedigno (y es posible, si nos basamos en el espíritu de sus obras), tenemos una base para una explicación de las diferencias que existen entre Marta Brunet y María Luisa Bombal.

La primera ha visto en el fundo de su padre, sin duda, los tipos que tan hábilmente describe, y los presenta como son, "en sus paisajes diseñados con piedra de mosaico".[7] Es fiel observadora: "Describe la tierra del Sur, copia el habla popular y colorea admirablemente escenas típicas, donde no falta ni sobra un detalle."[8] Y en su observación hay la objetividad exacta de un hombre de negocios que tiene en la punta de los dedos todos los elementos necesarios para llevar a cabo lo que ha planeado. La segunda novelista también ha observado, fiel pero emocionalmente, a la gente de la clase media, en una atmósfera urbana. Aunque las dos muestran un gran amor por la naturaleza, emplean sus manifestaciones de manera que concuerda con su persona.

Marta Brunet se interesa, en las dos obras examinadas, por los campesinos de la región de Chile que mejor conoce, y aunque hay un tema universal en sus novelas, las costumbres y los problemas de esta gente son de suma importancia en la narración. Presenta un drama humano, regional, realista, primitivamente pasional. María Luisa Bombal, en cambio, saca sus tipos —pero no, no son "tipos"—, sus personajes, de cualquier parte del mundo. Sus argumentos no necesitan de localidad específica. Aunque hay sensibles descripciones de paisaje, no son propiamente partes integrales del cuento. Sus novelas son un drama íntimo, personal, romántico, universal.

Marta Brunet oye hablar a sus personajes, y detalla sus relaciones entre sí. María Luisa Bombal siente las emociones de sus criaturas y muestra sus reacciones con relación a lo que ella observa. Convive con sus seres ficticios.

Marta Brunet tiene sentido del humorismo. Es un humorismo sano, algo sutil, sí, pero bastante robusto para hacer sonreír al lector. Es también un humorismo que denota una cariñosa simpatía hacia los chilenos rurales. En María Luisa Bombal no hay lo que podría llamarse un humorismo puro: hay toques leves, pero nunca ligereza. En una escritora tan intensa no cabe el humorismo.

En cuanto al arte, ya hemos visto pruebas de lo hábilmente que escriben ambas novelistas. Conocen las dos su medio; la finalidad artística que pretenden; han estudiado la materia prima; escriben como son. Y esto último es lo más importante: son absolutamente sinceras. Dan de sí, de lo mejor que sienten y saben, en un estilo propio, salido de su carácter y su espíritu.

Así es que dos chilenas, tan distintas entre sí, pueden considerarse juntas. Ambas convencen al lector. Ambas caminan directamente hacia el fin del surco, componen una receta perfecta. Las novelas de ambas se imponen a la atención del lector, sostienen su interés, dejan impreso en la mente el recuerdo de caracteres fuertes, individuales, y el sentido de la perfección artística.

MARTHA E. ALLEN,
Mills College.

NOTAS

1 Todas las citas son de estas ediciones:

Marta Brunet, *Montaña adentro.* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1933, 2da. edición).

———, *Bestia dañina.* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1926).

María Luisa Bombal, *La última niebla.* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1941, 2da. edición).

———, *La amortajada.* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1941, 2da. edición).

2 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida.* (Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1939, 3ª edición), p. 177.

3 Julia García Games, *Cómo los he visto yo.* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1930), p. 163.

4 *Ibid.*, p. 160.

5 Ronald Hilton, editor, *Who's Who in Latin America.* (Stanford, California, Stanford University Press, Part IV, 1947, 3rd. edition), p. 65.

6 *Ibid.*, p. 64.

7 Alone [Hernán Díaz Arrieta], *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX.* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1931), p. 146.

8 *Ibid.*, p. 148.

La sonrisa de Pedro Prado

I

Para todos los que llegamos a un conocimiento personal con él, el nombre de Pedro Prado evoca instantáneamente su sonrisa. A lo largo de cuarenta años de conocimiento, mis largas ausencias en el extranjero y sus períodos de retraimiento sólo me dejaron frecuentarlo de tarde en tarde; pero en cada una de las ocasiones que recuerdo, lo primero que apunta en mi memoria es su sonrisa. Y esto desde aquella primera vez que subió a verme en el torreón de *El Mercurio* de Valparaíso, para darme las gracias por un elogio que yo hiciera de sus primeros poemas en prosa, hasta la última vez que lo vi en la misma calle del puerto, cuando me tomó del brazo para confirme con una sonrisa a la vez ufana y patética, que acababa justamente de sobreponerse a su tercer ataque de parálisis facial.

Aquella primera vez fué la sonrisa de un mozo de veinticinco años, de un buen mozo en todo el alcance de la palabra. Era entonces la suya esa sonrisa irrepresible de la juventud, que proviene tanto de un cuerpo sano y vigoroso como de los arrestos intelectuales de un escritor aún no bien probado por las contingencias de la vida. En Prado era más verdad que en muchos artistas de clara inteligencia aquello de "me estimo en poco mientras me examino, y en mucho cuando me comparo." Los más debían ver en esa actitud un alarde de suficiencia o de altanería, y yo mismo quedaría por mucho tiempo con esa sospecha a causa de una objeción que puso como de paso a mi juicio sobre su librito.

—¿Por qué insiste en referirse a lo delicado de mi estilo? me preguntó una y otra vez.

Pude haberle advertido a tiempo que el que "insistía" era él, puesto que yo mencionaba una sola vez en mi escrito esa palabra, que a él se le antojaba ambigua y hasta desdeñosa. (Eso que los ingleses llaman tan sagazmente "to damn a thing with small praise.") El joven Prado era orgulloso, eso saltaba a la vista, por más que procuraran disimularlo sus buenas maneras hereditarias y la finura cultivada de su espíritu. Pero se veía asimismo que entre los dones de que le había dotado tan generosamente la naturaleza, estaba la bendita y misericordiosa facultad de la ironía, contrapeso de nuestro egoísmo y solvente universal de las hinchazones de la vanidad. Así, pues, la bienhechora sonrisa destelló nuevamente, esta vez como quien dice vuelta hacia adentro, y su voz persuasiva y sentenciosa halló al fin la fórmula feliz de conciliación:

—¡Quedamos en que *delicado*, pero no *relamido*, eh, Ernesto Montenegro!

Lo veo todavía a los cuarenta años justos, con el dedo en alto, en una actitud entre admonitoria y tolerante, que su mejor sonrisa procuraba reducir a una expresión de afectuosa camaradería. Pero se advinaba que su más íntimo sentir contradecía esa determinación. Su temperamento natural era de aquellos que no admiten paridad, que aspiran en cada ocasión a ocupar el primer puesto o ninguno. En las almas bien puestas, y de preferencia en aquellas que orientan su actividad creadora hacia las artes, ese orgullo suele ser su ángel de la guarda; pero puede ser al mismo tiempo su Némesis. En su fuero interno les veremos guiarse por el código feudal del "noblesse oblige", que les manda no rebajarse nunca al empleo de las armas vulgares. Por otra parte, quien se siente un espíritu superior, no puede admitir fácilmente a sus iguales ni tener confidentes. En la intimidad de su propia familia le dolerá todavía con más punzante desasosiego el desnivel de la comprensión, tanto como la falta de una robusta y saludable beligerancia. En las relaciones sociales corrientes, el contacto obligado con la mediocridad trae a menudo el sentimiento irritante de ser víctima de una expoliación, como le pasa igualmente al viajero que al salir de una casa de cambio advierte que al trocar el dinero que le costó sus buenos sudores y fatigas, ha salido cada vez un poco estafado...

El sentimiento de superioridad innata que se transparentaba en la personalidad de Pedro Prado como a despecho de su voluntad,

sabemos ya que tiene su sanción fatal en ese distanciamiento de todo y de todos que halla eco en sus horas de soledad, en la sorda tortura del aislamiento "esa voz que clama en el desierto." Dudo por esto que aun entre sus amigos más entrañables llegara alguna vez este hombre a sentirse enteramente a sus anchas, totalmente bien comprendido, o que se rindiera a la convicción de que alguien pudiera realmente enseñarle algo. ¿Se ha reparado, alguna vez, si no, en que éste es uno de los pocos escritores nuestros que jamás cita autores o textos, como si el afán de escarbar dentro de sí mismo no le dejase ni tiempo ni disposición para hurgar en el pensamiento ajeno? Así, en vez de imitar a Tagore como tanto *snob* criollo, Prado se atreve a subírsele a las barbas, inventándole un rival en ese apócrifo Karez-I-Roshan, un mito poético tan celebrado entre nosotros como aquel Ossian del profesor Macpherson lo fuera en su tiempo entre los suyos.

¡Ah, y qué imperativa era a veces esa sonrisa de Pedro Prado, y qué amable tiranuelo doméstico no debió ser para los de su intimidad, y precisamente por serlo!

* * *

Pero he de volver todavía a esa última entrevista en la acera de la calle Esmeralda de Valparaíso, a la puerta de un Banco de donde Prado venía saliendo en el momento en que yo pasaba, con todos mis sentidos puestos en evadir un encuentro con la panza de algún corredor de bolsa, o contra la armazón huesuda y atlética de un gringo que, echando humo como una locomotora por la chimenea de su cachimba, marcha a paso de carga entre la desbandada de los transeúntes. Ahí, frente a mí, estaba Pedro Prado con su sempiterna sonrisa. Esta era una sonrisa un poquito de través, a causa de la hemiplegia, con algo de mueca burlona y mucho de rictus neurálgico. Y, sin embargo, quedaba no poco de desafiante y aun de triunfal en esa sonrisa. Su cara parecía la misma de antaño, siendo muy otra. Era como si yo estuviese ante un retrato de Prado jovencito, que por un descuido imperdonable hubiese quedado expuesto por mucho tiempo a los rigores de la intemperie, a los accidentes de las mudanzas del tiempo que desgasta y deslustra los más finos ma-

XUM

teriales. La frescura rozagante del color se había desvanecido del semblante, pero en sus ojos asomaban todavía destellos del alma juvenil.

—Van ya tres ataques, pero qué importa, repite, ilustrando su heroica jactancia con los tres dedos de una mano levantados por encima de su cabeza, como si temiera que sus palabras no fuesen bastante claras. En realidad su voz se arrastra como las piernas de un inválido, o vacila como el balbuceo del niño que comienza a soltarse a hablar. Y pienso que no debió ser la menor amargura para este hombre que cuidó siempre de expresarse diáfanamente y noblemente, el verse ahora impedido de dominar como antes la conversación y mantenerla en el nivel del discurso socrático, a la vez inquisitivo, ondulante e irreductiblemente egocéntrico.

Sus amigos habían aprendido a no interrumpirle, porque siempre tenía algo interesante que decir, aun cuando no fuesen sino variaciones sobre el tema eterno del hombre en busca de sí mismo. Sabían de sobra también que a Prado cualquiera interrupción que no fuese de asentimiento le hubiese sonado a despropósito o a simple impertinencia. A sabiendas de sus íntimas limitaciones, debió pensar, sin embargo, que puesto que en definitiva jamás sabremos nada ¿a qué venía eso de acumular otros tartamudeos de ignorancia encima de lo que él había expresado ya inmejorablemente bien? (¿Qué diría el rabino al último neófito si viniese a proponerle algunas enmiendas de su mano a los textos del Pentateuco?)

* * *

Una vez, antes de lo que acabo de relatar, Prado había venido hasta mi cubil del diario, ahora en Santiago, para decirme:

—Me cuentan que usted citó en mi ausencia una anécdota mía, y querría verla. Fuimos a la biblioteca, y se inclinó por un rato sobre el grueso infolio de la colección. A propósito de la manía criolla de discursear hasta en los cementerios, había recordado yo una deliciosa salida de Prado que ponía una vez más de manifiesto esa tendencia suya a no hacer de segundón de nadie, ni dejarse tomar ventaja en cualquier terreno que fuese. Al dejar el cargo de embajador en Colombia, le ofrecieron el banquete de despedida que es de rigor. Le tocó presidirlo como decano del cuerpo diplomático al

ministro inglés, y sea porque este señor fuese naturalmente contrario a las efusiones oratorias, o porque no conociera mayormente al festejado, o más probablemente por darle una lección a sus locuaces colegas, se le va ocurriendo la peregrina idea de reducir su discurso de ofrecimiento a estas dos palabras, dichas en cerrado español: "Buen viaje." Prado disimuló tolerablemente bien el desaire, si es que lo hubo, y echando mano al recurso salvador de la ironía, se dijo al instante: "Este gringo se figura que me la va a ganar a seco de palabra; pero ya verá." Y levantándose con la copa de champaña en alto, y luciendo la sonrisa más florentina de su repertorio, dijo entre la expectación de unos y la incurable malevolencia profesional de los otros, esta palabra única: "Gracias". Y volvió a sentarse sin perder la sonrisa por un instante, en la seguridad de haber dejado distanciado al laconismo británico por toda una cabeza.

Pedro Prado levantó luego la suya por entre los dos rollos de la maciza colección del diario, como quien se asoma por un portezuelo entre dos cerros, y me dijo con una sonrisa pensativa de recóndita satisfacción:

—Me ha hecho reír, pero se lo perdono. Y se llevó la mano al carrillo tirante, como para mostrarme las consecuencias de mi jugarreta.

A causa de esta conciencia innata de su propio valer, le mortificó a menudo a Pedro Prado la presencia de D'Halmar. O si alcanzó a admirarle y aun a imitarle en sus primeros ensayos en prosa, pronto llegó a la convicción de que él, Prado, calaba más hondo que el otro, por más que éste le aventajara en algunos dones físicos: la magia de una voz cadenciosa de ricas tonalidades, una presencia más imponente, la mera habilidad histriónica sobre todo. Pero al fin esas veleidades de artista se desvanecieron al sentirse más y más seguro de su posición, justamente al alcanzar ese punto del camino desde donde se abarca mejor el espacio recorrido y se ve todo en sus más justas proporciones. De esta manera pudo el hermano menor pagar en buena moneda de oro el condigno tributo al que se le adelantaba apenas en dos años a firmar la última hoja del libro de viaje de su propia vida. Es una página ejemplar, si bien no tan incondicional en su homenaje ni tan sostenida en su lírico fervor como la memorable oración fúnebre con que despidiera los restos del pintor Juan Francisco González.

* * *

No hay mezquindad en detenerse en estas cosas. Genios incomparablemente más grandes sintieron la punzada de los celos profesionales, sin conseguir disimulárselo a sí mismos o ante los demás. Tolstoy y Dostoievsky son el ejemplo más flagrante de la literatura moderna; Voltaire y Rousseau personifican rivalidades paralelas del siglo precedente; Lope de Vega contra Cervantes empaña con su envidia el Siglo de Oro, y así podríamos seguir enumerando otros nombres ilustres entre los pintores y músicos de cada época y de cada país. En cierto modo estas prevenciones y susceptibilidades personales atestiguan lo sincero y hondo del amor a su arte que sentían todos ellos, y lo que éste representaba como justificación de los afanes de una vida entera: el anhelo desesperado de ser el primero y acaso el único en su género, o con esa expresión del orgullo imperial del romano, *primus inter pares*. Esa confianza en sí mismo, pese a las descorazonadoras fallas que nos revela el examen introspectivo, es tan necesaria al artista como la conciencia de tener razón contra todos. Es la misma instintiva certeza de un Walt Whitman cuando a los veinticinco años oye la reprimenda del patriarca Emerson por sus últimos experimentos de poesía panteísta. "Yo no habría sabido encontrar las palabras apropiadas para probar mi caso, escribiría mucho más tarde, ni menos podía esperar convencer a tal maestro; pero, a pesar de todo, salí con la íntima convicción de que yo también estaba en lo cierto, y que debía perseverar en mi camino."

Verdad es, por otra parte, que muchas falsas reputaciones en la literatura, como en las artes, muestran un empecinamiento todavía más terco. Pero en el hombre superior, la conciencia de ser único halla su equilibrio en su sentido de la responsabilidad. Mientras el artista sea sincero ante su propia conciencia, su obra será siempre respetable y fecunda en enseñanzas, aun cuando pierda en calidad. Una de las características de hombres como Prado es su capacidad de corregirse en todo tiempo, haciendo del propio sufrimiento una disciplina de perfección. Mientras él me decía aquella tarde que el temible tercer ataque no había logrado hacerle mella, y me lo decía con un tono casi gozoso, yo no pude menos de recordar cierto testimonio de las luchas religiosas del tiempo de la contra-Reforma en Francia, cuando uno de esos hugonotes incorruptibles que marchan

XUM

al cadalso, deja oír su voz entre las lamentaciones de sus compañeros de suplicio, para animar al verdugo que lo atenazaba: "¡Animo, le dice, ánimo; no perdonéis sufrimiento a este miserable cuerpo!" Hallarse bien avenido con los males inevitables es ciertamente una demostración de sabiduría, tanto como de entereza de alma. Con ello probó Prado que había superado esa etapa de la literatura contemplativa y hasta cierto punto santimoniosa que Joaquín Edwards Bello llamó con su punta de sarcasmo, la de los "literatos sublimes".

II

Cuando se encara la obra total de Pedro Prado con ánimo de hacer su resumen crítico, tropezamos al primer intento contra la dificultad de dar con la clasificación personal que mejor cuadre a su autor. ¿Un novelista, un poeta o, acaso haya que endosarle ese feo calificativo de cierta actividad artística, un esteta? Hay poemas en prosa suyos, entre aquellos de su juventud, que bordean peligrosamente lo decorativo y lo rapsódico a la manera de Rodó, tal como algunos sonetos de la edad madura se pierden en el conceptismo de ciertos místicos peninsulares. En ambos casos queda la impresión de un ejercicio intelectual antes que un desahogo del alma apasionada del poeta. Aquello está bellamente expresado casi siempre, con una cierta unción de muy buen tono, pero rara vez alcanza a conmovernos de verdad. Hay que buscar por otro lado entonces.

Repasemos sus novelas. *La Reina de Rapa-Nui*, la primera de las tres en su aparición, es una fantasía romántica, con algo de *tour de force*. Es un alarde imaginativo que va a describirnos aspectos del vivir en una isla remota, entre gentes todavía más extrañas al temperamento del novelista —los canacas de la isla de Pascua—. La intuición poética de Prado debió sugerirle que, salvo por la decoración natural y ciertas costumbres exóticas, el hombre es el mismo en todas partes, como fué siempre el mismo desde que alcanzó la condición humana, esto es, desde que adquirió la perversa facultad de engañarse con sus propias imaginaciones y pretender con ello enmendar a la madre naturaleza. Otro escritor tan distante de la formación de Prado como los hombres anfibios de la Oceanía, el inglés Tomás Hardy, sustentaba parecidas nociones de filosofía universal:

"La tarea del poeta y del novelista, escribió al terminar una de sus primeras obras maestras, es la de mostrar la miseria que hay en todo lo grande, así como la grandeza que hay en todo lo pequeño."

* * *

La poesía es el común denominador en esas formas de literatura que participan a la vez de lo imaginativo y lo real, tal el caso de *Alsino*, la novela poemática de Prado. Sea que se califique esta obra como una fábula folklórica o como una fantasía en prosa, el poeta lleva de la mano al novelista, como ocurre también con Oscar Castro y Manuel Rojas. (Algunos críticos miopes tendrán la inclusión de este último por una extravagancia; pero es mi convicción que el tiempo justificará mi aserto, gracias a la evidencia interna que se desprende de la profunda aspiración hacia una vida mejor que flota como un espejismo aun por encima de las criaturas de más ruin apariencia en el historial novelesco del autor de *Hijo de Ladrón*.)

Como ha pasado siempre con las concepciones novelescas que se expresan en personajes simbólicos, son incontables las interpretaciones que se han querido dar al mito de *Alsino*. Hablando llanamente, la balumba de tonterías que se amontona por vía de exégesis sobre las espaldas del jorobadito, tiende más bien a oscurecer su figura y a enredar una bella historia. Los que todavía creen en la originalidad absoluta de la creación literaria, ignoran en este caso el *Peter Pan* de Barrie y peor aún, *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf, dos relatos en que un niño logra desprenderse del suelo, gracias, en el primer caso, a su resolución de seguir siendo una criatura toda la vida, y en el segundo, con recurrir al arbitrio de atraillar en su beneficio a una bandada de patos salvajes, es decir, a entregarse por entero a la naturaleza.

El valor original de *Alsino* está en mi entender en algo muy simple y muy humano a la par. Es ni más ni menos que esto: el hombre no llega a superar sus limitaciones físicas ni alcanza la plena posesión de su espíritu mientras no se libere del temor al sufrimiento, del miedo a la vida. El aprendiz de pájaro no aprenderá a volar hasta no haberse aporreado, y sus alas sólo se desanudarán cuando se encariñe con la joroba que le dejó su primera aventura.

Vivir, esto es, la experiencia directa o intuitiva del mundo, es tan indispensable a la obra creadora como el llegar tarde o temprano a un avenimiento con la realidad. Una vez que nuestro corazón se ha fortalecido luchando cara a cara con el infortunio, cuando se ha llegado a ese pacto de conformidad con nuestro destino, entonces y solamente entonces podremos sobreponernos a las ligaduras de lo material. Desde este momento sentimos que ni los vaivenes de la fortuna ni la presión de las circunstancias pueden ya atemorizarnos realmente. Somos libres puesto que nos hemos ganado el derecho de serlo.

Léase de nuevo, a este propósito, ese perfecto poemita en prosa de Pedro Prado, "Las Pataguas", y se tendrá una buena medida de la serenidad superior que se alcanza una vez que el poeta se ha asomado a las regiones infernales y vuelve a surgir a la luz confortadora de la naturaleza, donde todos los elementos se concilian, y donde, para sentirse libre, sólo es menester someterse a la ley natural.

Pero Prado, el novelista, no alcanzará la plena reconciliación con la vida hasta no definir su filosofía personal en una obra humorística, lo más empapado de chilenidad, es decir, de humanidad que brotará jamás de su pluma, y siendo ésta su última obra mayor, resume por lo tanto el enlace de su temperamento con su experiencia de la vida. Vemos aquí a nuestro artista más puro volver a sonreír despreocupadamente, pues apenas deja atrás el retiro de su vida doméstica y sus cavilaciones sobre el misterio del ser, se encara con la ebullente realidad de la vida plebeya, vigorosa, cruda, tónica e irrepresible. Al borde de la cincuentena, y tras mucho meditar y mucho interrogarse y atormentarse, he aquí al poeta ahora investido con la misión providencial de administrar justicia en un juzgado de barrio; de meter literalmente la nariz en las miserias y canallerías de la taberna y el conventillo, de las que parecía predestinado a permanecer a salvo para siempre por los privilegios del nacimiento y la fortuna. Veamos qué actitud toma Prado frente a tan fortuitos acaecimientos.

En *Un Juez Rural* el novelista vuelve a lucir su mejor sonrisa, la de los años mozos. Una de mis convicciones favoritas es que no sólo la vida cósmica y la historia de la humanidad se mueve en ciclos de secuencia rítmica inalterable, sino también la breve

vida de cada uno de nosotros. Nacemos en cualquiera parte, vivimos nuestra niñez y establecemos nuestro contacto con el mundo allí mismo o en otro sitio. Lo importante no es dónde se nace, sino dónde vamos a adquirir esa primera impresión imborrable del existir, el sabor de sus frutos, la virtud de sus juegos y canciones, porque tras una larga cadena de años, que de prolongarse nos llevarán a conocer otras tierras y a otras gentes, apenas lleguen los primeros anuncios de la vejez, volveremos a sentir el tirón de esa cadena invisible que nos remachaba al pasado, y no habrá más que regresar dócilmente, si la cosa es factible, a la aldea o al pueblo donde recibimos las primeras nociones del vivir. En buena cuenta, debíamos hacer que el viejo carpintero del pueblo alargara un poco nuestra cuna para volver a acomodarnos en ella a dormir el sueño sin ensueños, volviendo así al misterio original de donde salimos.

* * *

Decía hace un momento que con esta incursión de Prado el novelista dentro de la intimidad del pueblo, vuelve a florecer su sonrisa con toda la lozanía de los primeros años. Nótese que estamos por alcanzar el tablado de la tragi-comedia. Con una muy sugestiva regularidad alternan en esta novela los capítulos en que el autor confiesa las perplejidades de su vivir, con aquellos en que va registrando como a pesar suyo la existencia escandalosa y desaprensiva en uno de los barrios arrabaleros de Santiago, colindantes con la casa solariega del autor. Un siglo justo antes que Prado reparara en ello, el norteamericano Thoreau había apuntado en su diario: "Los hombres viven una vida de callada desesperación." Por cierto que muchos otros habían señalado el mismo mal en tonos ya quejumbrosos, resignados o resentidos, con Heráclito, Salomón y los filósofos del Oriente entre los primeros. Pero nos toca a cada uno de los mortales redescubrir esa verdad a nuestra propia costa, y seguir rumiándola hasta incorporarla a nuestro paladar y reconciliarnos con su sabor.

Prado le da vueltas y vueltas, recapacita con amargura, con furia, con desaliento, por turnos, en aquello de que nacimos, vivimos y hemos de morir solos, y en que nuestros pensamientos, igual que nuestro sentir, a la par que nuestros dolores y angustias, son

incomunicables e incompartibles. La droga salvadora está a nuestro alcance, sin embargo; basta echar una ojeada en torno nuestro para aprender a tomar menos a lo trágico nuestras aflicciones. El estoicismo del pueblo, su despreocupación por el mañana, su generosidad con otros más desvalidos, lo sufrido de su ánimo frente a las privaciones y calamidades de su existencia, reviste de contornos resignados o picarescos hasta sus peores tragedias. La malicia socarrona del pueblo comienza por desconfiar de sus propias virtudes, haciendo un comentario cínico o despectivo de la muerte misma y reduciendo el momento supremo de rendir el alma, a esta expresión que resume todos los afanes de su vida: "Entregar la herramienta."

La moraleja de *Un Juez Rural* me parece igualmente instructiva. Es una lección de humildad que nos lega un gran escritor. El artista comenzó contándonos su propia historia, planeando una completa confesión en voz alta de su drama interior como la nota dominante; pero la vida desordenada del vecindario y el cinismo inocente y contagioso de la filosofía popular, vienen a sacudirlo de su ensimismamiento, dándole a aspirar como a la fuerza los zumos fuertes del suburbio, la pulla gruesa y picante del mozo diablo, la astucia instintiva del desamparado para precaverse contra las fuerzas disciplinarias de la sociedad. Y como en todo esto hierve una vida revoltosa y apasionante, que se arrebata la atención del expectador o del lector, resulta que a la vuelta de unos cuantos capítulos esta vida más intensa de la calle concluye por sobrepasarse a las divagaciones más o menos penetrantes del protagonista, del analista de almas.

* * *

Ahora si es justo y propio hacer el balance de la obra de un escritor al cerrarse apenas el libro de su vida, como es el caso presente, no creo demasiado prematuro sugerir que *Un Juez Rural* y *Alsino* han de prevalecer con el tiempo sobre su obra poética y sus poemas en prosa. Una concienzuda y experta selección de ambos me parece que serviría más a la conservación de su prestigio que la suma total de sus versos, porque la poesía pasa en nuestro tiempo por una transformación de fondo, por una verdadera revolución que envuelve una revisión de todos los valores ideales de nuestra cultura. Se está desechando lo discursivo y lo estrictamente formal,

que tanto abunda en la poesía de Prado, por la rebusca de lo instintivo y lo subconciente, como ocurre por lo demás en todas las artes. La obra típica de Prado es más de sugerencia que de ideas, de imágenes más que de pasión. Esa sonrisa que llegó a connaturalizarse con él, el rasgo ingrávido de la ironía, lo salva del peligro de tomarse demasiado en serio y de asumir ese tono profético o la actitud oracular que ha convertido a otros escritores muy estimables en dispensadores de solemnes vaciedades.

Y en este punto es igualmente oportuno acaso el preguntarse qué sitio le corresponderá a éste, uno de nuestros más competentes artistas literarios, entre sus contemporáneos de habla hispana. Empapado en la conciencia de su superioridad, él se abstiene la mayor parte de su vida de frecuentar la feria intelectual. Por un breve período de su juventud se mezcla al tumulto estudiantil, haciendo característicamente de primera figura; luego es alma y sostén del grupo artístico de "Los Diez", dirige y costea una revista de este nombre junto con algunas ediciones de los autores de su cenáculo. Mucho más tarde alcanza figuración en la Sociedad de Escritores. Eso es todo. Pronto vuelve a su torre colonial, donde recibe a sus amigos, estudia y se somete a otras actividades de la industria o de su vocación de arquitecto. Pero no deja muchos testimonios de una solidaridad activa con el gremio; rara vez concurre a las reuniones sociales; nunca, que yo recuerde, comenta libros ajenos, como no sea en su correspondencia privada. Su sonrisa, trasladada a lo impreso, hubiese sido como una lima sorda en las juventudes deleznables de muchas amistades profesionales...

Tampoco le interesó mayormente Europa a Pedro Prado. La esencia de la vida europea la admiró en su arte y en la obra de sus artistas y pensadores; y lo cierto es que el mundo se está pareciendo demasiado en todas sus partes. Nuestro poeta volvió a su tierra algo desencantado y se avino de buena o mala gana a continuar el aprendizaje de su vida, para lo cual el rinconcito familiar será ya tan vasto como el cosmos, siempre que se le mire con la lente inquisidora de una inteligencia bien organizada, y que luego sirva de correctivo a la imagen aquella sonrisa con que el pequeño gigante Gulliver contemplaba a los enanitos de Liliput.

ERNESTO MONTENEGRO

XUM

Los jardines amantes, de Alfredo Cardona Peña *

1. *Signo.*

Los poemas de este último libro de Alfredo Cardona Peña —el gran poeta costarricense que vive en México— se precipitan torrenciales sobre nuestra sensibilidad, en avalancha que arrastra. Astros, nubes, rocas, selvas, animales, flores, ocultos latidos de la tierra, murmullos... caen sobre nosotros, nos traspasan, nos poseen y nos llevan. Pronto no sabemos dónde acaban ellos y en dónde empieza nuestra personalidad. Sobrepasados los límites que separan al hombre del cosmos, todo —la Naturaleza y lo humano— es una unidad indivisible e insoslayable. Nos sentimos inmersos en la belleza del mundo y nos descubrimos parte de él, identificados plenamente con su realidad desbordante y con su destino sin fin: nos sabemos sin muerte, pues la vida se transfiere de un ser a otro, de un estado a otro estado, en un proceso infinito.

Alfredo Cardona Peña nos entrega un libro fundamental y definitivo, trascendente, copioso y vario —como vario es el mundo—, hondo, auténtico y sugeridor, lleno de pasión de la tierra y de pasión humana. En él, lo subjetivo converge con lo objetivo, en ese punto en que lo individual deja de serlo para convertirse en lo unánime y en lo universal. Todo un paraíso de sensaciones se agolpa —tumultuoso y ordenado a la vez— ante nuestors sentidos, sí. Pero también el alma recibe un mensaje profundo cuya huella es difícil borrar u olvidar. *Los jardines amantes* rebosan elementalidad

---

* Alfredo Cardona Peña, *Los jardines amantes*. México, ediciones *Cuadernos Americanos*, 23, 1952, 180 pp.

XUM

y complejidad, sabiduría sensorial y vuelo alto del espíritu. Y no hallamos ni un solo "lugar común", ni un solo tópico poético, en medio de tanta abundancia y riqueza verbal. Cada verso nace nuevo, original, irrepetible, a pesar de que es eternamente viejo. Cada metáfora y cada imagen tienen la frescura y la gracia de la creación reciente, del acto único. Mas Cardona no es poeta que se encastille en ninguna *tour d'ivoire*: se siente y se sabe hombre, antes que nada; y así se proclama el Hombre. El mismo, en su décima XXIX, confesándose de un modo total, nos dice:

> Que cuando digas "yo amo"
> no seas tú, sino el Hombre
> quien lo dice, y esto NOMBRE
> DE POESIA lo llamo.
> Dilúyete en el gran ramo
> de la humanidad, y dí
> un canto a ella, no a ti.
> La hoja en el bosque vierte
> su verde unidad: ¿Qué muerte
> puede amenazarla así?

2. *Forma.*

Los jardines amantes se encierran —y se derraman— en un libro lleno de "oficio", de sabiduría técnica, que, sin embargo, no se somete ante la forma, que no claudica ante ella, porque sabe su autor que "en el fondo, fondo es forma", "fondo que calla y alienta", "forma que todo conforma" (décima XVIII). Acomodándose, pues, a este canon, sus poemas se vierten en verso libre, en octosílabos, en endecasílabos, en alejandrinos y en otros metros; se agrupan en breves o en larguísimas estrofas de variable y fluyente extensión, en tercetos, en décimas, en sonetos... La forma no es horma estrecha ni vaso, ni continente, sino exacta piel y exacta sustancia: contenido, poesía. Fondo y forma son una identidad, una unidad indestructible: indivisible átomo poético.

Los jardines amantes constituyen un libro lleno de maestría, en el cual la creación fluye sin dolor, constante, sin detenerse, sin resentimiento alguno. ¿Por qué? Porque las simples formas académicas y retóricas han sido superadas. Clásicos y libres a la vez, libres y clásicos al mismo tiempo, estos poemas sienten la alegría de ser en sí y porque sí.

XUM

3. *¿Qué es un poema? ¿Qué es poesía?*

Alfredo Cardona Peña ama la verdad de la poesía. Y sólo porque la ama y la siente verdadera, no quiere guardar celosamente el secreto de su creación lírica. No es un acto de magia sino de entrega total a los hombres: es un acto de amor en que el poeta acendra su esencial condición humana. Ningún sésamo es necesario para abrir su puerta: basta ser hombre. Y el poeta, solamente porque es hombre, puede darse sin reserva a los demás, interpretándoles y eternizándoles.

En "El poema", Alfredo Cardona Peña nos explica su poesía, lo que quiere él que ella sea, y cómo la entiende y concibe. Dentro de ella —lo mismo ocurre en el orbe— no hay misterios sino "claridades muy lentas" que se revelan "en el acto inefable de la visión". De este modo, los poemas resultan "raros rocíos en donde los humanos se contemplan". Pero mejor que glosar al poeta, es transcribir algunos de estos versos dilucidatorios de su poesía:

> Es preciso no saber demasiado,
> adivinar las cosas, repartir nuestros ojos
> en millones de mundos que nos miran.
> Sin detenerse mucho en un solo dolor o alegría
> porque infinita es la variedad de la Existencia.
> Durable es el mundo, y nosotros tan breves.
> Pero Tierra, Cielo e Infierno merezcan igual pasión
> y no escape al registro ni el más leve sollozo
> de brisa o ser.
> No oscuridades ya,
> ojos abiertos a la inundación dolorosa y feliz
> de los hechos pequeños y los grandes...

4. *Temas.*

Los grandes temas eternos sirven de inspiración a este libro de verdadera y multiforme —no simple y sencilla— poesía, a imagen y semejanza del mundo. Pero no hay desorden ni caos en él. De ahí que los temas esenciales que lo constituyen, formen las diversas partes —siete— que lo integran.

La primera se llama "Valle de México" y es como un canto general dividido en tres odas y en tres poemas más, que el poeta

dedica al hermoso país en que vive y en donde "danzan los genios de la luz", que es "luminoso y profundo", que es "como el mar, semejante a sí mismo". Es el país del imperio azteca, donde "el héroe se dió aquí como los frutos / naturales al clima". Y Cardona descubre el paisaje oculto de México —por dentro del que ven los ojos—, "el paisaje sin miradas", "impenetrable", "donde la geología precipitó su entraña, / donde el volcán hirió los ojos de la tierra / con un hierro candente..." Cardona adivina

> las formas secretas que en el Valle
> respiran, lloran, brillan como espejos
> de una muerte viviente y olorosa,
> realizada en las plantas y en los hombres,
> sumergida en las rocas y arrastrando
> pedazos del origen, como un río
> que sentimos pasar y no miramos.

Cardona oye la voz del indio y escucha la voz secreta del Pedregal del Angel Iracundo... El recuerdo de la Conquista aparece ante sus ojos como una noche triste, "funesta y cruel", pero también como "noche de la esperanza, noche blanca".

En "Música de Silvestre Revueltas", las entrañas de México quedan al desnudo: pueblos, mercados, folklore, silencio...

"Los jardines amantes" —además de servir de título al libro— componen la segunda parte de él y consagran a los amantes "hiedras luminosas del tiempo". La mujer amada es doncella que ha dado al poeta —al hombre— "las coronas del día". El deseo es "azulado y violento, como loca endrina". En las primeras nupcias se cumple un rito cósmico. El hijo en germen es bendecido por un aliento sacerdotal e "invisibles demiurgos" defienden su gestación. Un eremita y un patriarca ciego entonan sus cantos para que los hombres amen siempre. El hijo crece y duerme; la amada sueña, entre tanto. Al fin, sobreviene el despertar: el nacimiento del hijo como un "pequeño sollozoso palpitante". Y el nacer a luz no es sólo fatalidad humana: en la mujer-madre "se repiten las creaciones del mundo", pues en ella se concentra la geología cósmica. El hijo es "llanto que nace" y también "es una estrella". El poeta —hecho hombre— siente la misteriosa dicha creadora de ser padre:

¡Qué misterios, amada, qué dolor tan gozoso,
reproducir sonrisas, dulces labios,
rostros para besar y contemplarnos!

La sección tercera de *Los jardines amantes* se titula "Elogio de la Provincia". Un soneto a su padre sirve de prólogo a estos poemas en que Cardona canta a la Provincia porque es madre de la ciudad y porque "en ella reposan las virtudes manantías"; porque es la Infancia, la casa en que nació y "la fuerza que sostiene / la bondad de la patria"; porque en ella está la adolescencia, la primera novia, la juventud, "el alma de los hombres maduros"; porque en ella, finalmente, el hombre se reconcilia con la tierra en que nació.

Un poema "A Manuel Acuña" —"amante voluntario de la llama, / elfo puro..."—, una "Elegía por la muerte y pasión de Alberto Guerra Trigueros", un "Poema a un escultor", "Invitación y denuncia" —que dedica a su compatriota Joaquín García Monge y en el que recuerda los días de Costa Rica—, "Las Guarias" y "Mi tía Esther" componen el resto de estos poemas que cantan la provincia, con su paisaje, sus pueblos, sus artistas y sus mujeres.

"Subsuelos de la Creación" integran el cuarto capítulo poemático de este libro: con sus "Temas del Alba", "El salvaje", "Itinerarios de la estatua" —poema marcadamente surrealista que, en algunos momentos, nos trae a la memoria *Poeta en Nueva York* de García Lorca, sin que esto signifique influencia alguna—, "Mi demonio" y "Homenaje a mi madre", en el que ésta es "elfa dormida, fría y sola".

Dentro de "Escritura Poética" —sección quinta— se agrupan "El Poema" —ya glosado— y treinta y una décimas de admirable perfección, en las que Cardona completa la confesión del secreto de su poesía. He aquí algunas de las revelaciones de su arte-poética:

XI

Sea el verso conducido,
no nos conduzca. Si crece,
que lo haga porque obedece
un orden establecido...

XUM

XII

Gran escritor es el sueño.
Limpia y corrige. Es la llave.
Cuando la mente no sabe,
él soluciona el empeño...

XIII

¡Poesía impura, esa
de todos! Nunca de nadie.
Y que su cántico irradie
de los pies a la cabeza.
Mirad la falsa pureza:
queriendo salvar nos daña.
El agua de la montaña
arrastra lodo y tormenta,
y sin embargo alimenta
y el sol en ella se baña.

XV

De barro siempre, y eterno
como la madre del llanto
nos vaya naciendo el canto...

XIX

Hay una madre, y se nombra
Poesía popular.
Va deshojando un cantar
entre la luz y la sombra...

XXVI

Lo que publicas no es tuyo,
cesa de serlo. El lector
es a la vez un creador.
Gusano tú, y él capullo...

De su hacer poético y de sus opiniones sobre la poesía y la misión de ésta, pasa a "Los Maestros" —sección sexta de *Los jardines amantes*—, españoles de todos los tiempos, encontrados en sus caminos literarios: Berceo, Juan Ruiz, Santillana, Garcilaso, fray

XUM

Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Sem Tob, Lope, Góngora y Bécquer adquieren sugestiva presencia, en breves y sintéticos poemas. Charles Chaplin —clásico del cine universal— viene a reunirse, al final, con estos maestros del poeta, seguido por "las mariposas": Cardona le incluye entre ellos porque "sabe las cosas / hondas de la calle".

"Poemas a poemas" es la sección que cierra este libro. Alfredo Cardona Peña recrea aquí sus lecturas, sus emociones ante determinados libros o poemas: de Sor Juana Inés de la Cruz, Whitman, Lautrèamont, Balzac, Barba Jacob, César Vallejo y Pablo Neruda. En este último poema dedicado al gran poeta chileno —el cual dijo una vez que la poesía de Alfredo Cardona Peña era "desbordante y solar"—, el poeta costarricense se coloca al lado de Neruda y de los hombres libres. "Atrás la lira enferma e impecable" —dice—, mientras invoca "la victoria del pan y del pueblo". Pero lo más importante del poema acaso sea lo que Cardona opina sobre Neruda —"varón fuerte, / voz empedrada de ágiles guerreros"— y sobre su *Canto general*. Esta oda final es adecuado broche áureo —y tal vez culminación— de *Los jardines amantes*, libro de un poeta de primera magnitud que, sintiéndose hombre, lo ha escrito para todos los demás.

5. *Algunos aspectos estilísticos.*

A lo largo y a lo ancho de este extenso libro, saltan a la vista algunos rasgos estilísticos muy peculiares.

A. Encadenación metafórica: una sensación abre paso a una segunda, ésta a una tercera, etc., y así, sucesivamente, hasta lograr una concatenación de imágenes o sensaciones que ponen en comunicación planos muy distintos —y a veces opuestos— de la realidad. Ejemplo:

> que abejas forman rumores,
> rumores forman mercados,
> mercados forman amores,
> y éstos se suben al aire
> por invisibles trapecios.
> ¡Oh caracol, oh selva!
>
> ("Valle de México", I, pp. 13-14.)

B. Uso de la conjunción *o* no con valor disyuntivo, sino identificativo (novedad ya introducida por Vicente Aleixandre en *La destrucción o el amor* (1934). Ejemplo:

> Y en el centro del Valle la tristeza
> de tu cuerpo o camello mirando lejanías.
>
> ("Valle de México", III, p. 26.)

C. Abundantes enumeraciones —especialmente en los poemas largos— amplifican el mundo de la realidad y de la sugerencia. Ejemplo:

> Y ahora, cactus mío,
> vemos el campo, el sol, los animales,
> iglesias de Zampango, entre los álamos,
> campanas de San Juan, tierras de frío,
> el Valle, el Valle hermoso, como abriendo
> dilatados espacios.
>
> (*Loc. cit.*)

CONCHA ZARDOYA,
Tulane University.

Mensaje postrero de César Vallejo

El renacimiento del alma griega como el triunfo del cristianismo y la caída del imperio romano en la antigüedad, son fenómenos de trascendencia universal en la vida del espíritu. El derrumbe del régimen medieval y la constitución de las agrupaciones humanas en la edad moderna, con el florecimiento de las artes a mediados del siglo xv, señalan un gran avance en la conquista de los bienes materiales, porque dieron confianza al hombre en su valer y formaron convicciones en cuanto a su porvenir. El predominio del espíritu latino sobre la influencia islámica, ejerció una función tan decisiva en el concierto de la humanidad como el reformismo y los principios fundamentales sentados por los enciclopedistas, que al correr del tiempo ofrecen al hombre nuevos horizontes en la búsqueda del porvenir.

La caída de las monarquías europeas que dió por resultado el triunfo del sistema republicano, cambiando el concepto del absolutismo divino por el establecimiento de una conciencia democrática de base popular, elegida por cada habitante, y la delimitación de las funciones religiosas, cuyos poderes fueron separados de la actividad civil, con el nacimiento de los grandes consorcios capitalistas, que por vía del régimen de la propiedad privada establecieron nuevos campos de combate en los tiempos modernos que antes estaban reservados a los príncipes, señalan inequívocamente esa inquietud permanente del pensamiento del hombre, rebelde e insumiso frente al arcaísmo de las costumbres, formas e instituciones.

Al nacimiento del sistema capitalista como tal, sucedió en corto intervalo de años una nueva clase, la burguesía, que comprando cuanto es objeto de transacción, desde bienes patrimoniales, reales

XUM

a industriales hasta la misma conciencia individual en venta, se lanzó al combate con todos los restos de una civilización esclava al interés. Y con esa chatarra de bienes y conciencias estableció sus factorías, resultante de la revolución capitalista en las postrimerías del siglo pasado. Sus líneas de avance no encuentran obstáculos infranqueables. Asociado su poderío al de las instituciones republicanas, el estatismo estableció sus tentáculos sobre el individuo, que no halló un medio de defensa adecuado para enfrentarse a tamaño poder. Se trata de una experiencia de contornos universales, no desdeñable para el estudio de las corrientes históricas del pensamiento humano.

La constitución de pequeños estados individuales dentro del complejo de las naciones, vino a suceder a los Estados patriarcales del medievo. Su potencialidad dió vigor funcional al mecanismo de la economía moderna y autoridad ilimitada en el aspecto jurídico de las naciones, creando un clima represivo de carácter social y dió nacimiento a los nacionalismos virulentos que con voracidad feroz arrollaron en los últimos tiempos los baluartes de la conciencia, con miras a la mejor explotación de la energía humana en pos de una mano de obra más barata. La oposición a esa fuerza ciega, que desconoce sentimientos y para la cual los ojos no derraman lágrimas, no se hizo esperar, como un resultado natural de violencia individual, desembocando en los grandes movimientos colectivos que torcieron el curso ordinario de la historia, poniendo en libertad de movimientos las reservas espirituales.

Como vemos, el fenómeno se repite sin intermitencias. A un acontecimiento económico o religioso, por asociación de ideas, se le agrega otro de tipo social. Conceptos que el individuo sostenía como principio histórico, se derrumban con facilidad vertical, al tropezar con una verdad que tomamos por indiscutible, pero que, establecida, se convierte ya en rémora por impulso de inconformidad. Así fueron desgajándose las dinastías, los imperios y las naciones. Las causas aparentes fueron distintas; pero las reales tienen un motivo uniforme que es la inestabilidad del tiempo y las cosas, regidos por múltiples factores de diverso orden funcional del espíritu humano. En poco más de treinta siglos, el hombre vió agotarse civilizaciones y contribuyó al establecimiento de nuevas formas de vida, de nuevos cultos y estados de conciencia. Así en el orden económico, como

en el religioso o social, renunció a sistemas considerados anticuados, para crear otros acordes con su estado espiritual. En el terreno puramente intelectual, renunció a escuelas filosóficas, poéticas y literarias, para acomodar sus especulaciones conforme con su estado de comprensión.

Hasta aquí sabemos lo que fuimos. Trazando una curva, partimos de los albores de la civilización antigua, para llegar a este siglo del industrialismo, donde la máquina regula los movimientos de toda la vida colectiva. Lo que seremos en el futuro está reservado a los poetas, que son visionarios y profetas del tiempo. Como siempre, son ellos los adivinadores de lo que vendrá. Dueños de los secretos del destino, por virtud de la fragilidad humana, son imprecisos y a veces inexactos, pero veraces y sinceros, porque rompen con los moldes del arcaísmo. Nos prometen un futuro y ese es innegable aunque confluyan los acontecimientos más dispares. En ese plano está colocada toda la humanidad, acosada por la fiebre inyectada por nuestra civilización industrial que abrió las válvulas del pensamiento.

Nos encontramos ubicados en la cúspide de la edad contemporánea, donde el hombre alcanzó un grado de responsabilidad que le sitúa como dueño de sus destinos. A la revolución del espíritu medieval, debemos la adquisición de una conciencia que en nosotros actúa sincrónicamente en la vida ordinaria. A la revolución capitalista de hace apenas dos siglos, somos deudores de infinidad de descubrimientos que, si bien no se operaron por interés material, constituyeron el aliciente necesario para impulsarlos. Sin redimir a ese sistema de sus crímenes, las fuerzas acumuladas para su desarrollo fueron el germen de hazañas cuya influencia revolucionó costumbres, conceptos e ideas. Negativa por su acción absorcionista la función del Estado, hubo de ser la iniciativa de pequeños grupos la que estableció leyes científicas y verdades históricas sobre cuya base se sostiene el mundo moderno.

Los grandes trasatlánticos, frente a los trirremes; los paquidermos de la guerra moderna que surcan los mares como sombras piratas, frente a la nave griega de combate; el avión, que rasga las nubes con velocidad superior a la del sonido y aun a la luz, en contraste con el sueño de Icaro; el ferrocarril, las construcciones de altos rascacielos, las comunicaciones inalámbricas que permiten

la trasmisión de imágenes y emisiones de la voz; el desarrollo de las artes gráficas y la variedad inconmensurable de objetos de uso diverso proveniente de los plásticos, derivados del carbono, representan en la vida moderna una realidad indiscutible de valores tangibles a la que no renuncia nuestra sensibilidad. Y en punto de comparación con el desenvolvimiento del mundo de ayer, que en nuestro corto recorrido a través de la existencia apenas si cuenta cinco milenios de vida civilizada, el genio no se detiene. Si eso alcanzamos llegando aquí, ¡cómo cerrar los ojos a nuestro destino futuro!

De nosotros atrás queda un camino recorrido que constituye la historia de lo que fuimos. Por delante está todo lo que podremos ser, todo por realizar. En artes y ciencias, hasta aquí seguimos a tientas las lecciones de los viejos filósofos y alquimistas que pretendieron elaborar la felicidad humana y obtener el oro que proporciona las riquezas materiales en el orden de las satisfacciones corporales. A simple tanteo, escudriñando en esas doctrinas, el mundo físico y moral adquirió una independencia de tal magnitud y contornos, que en el curso de los últimos dos siglos aventajó en conocimientos científicos cuanto el intelecto humano creó en toda su existencia, desde la época cuaternaria a nuestros días. Sin establecer un paralelo en cuanto a la eficacia de los descubrimientos modernos desde el punto de vista de la satisfacción moral concebida en sentido filosófico, que fué preocupación de todas las escuelas intelectuales, podemos afirmar categóricamente que es el porvenir el que nos proporcionará los bienes materiales y morales que el hombre espera desde su nacimiento. Si por cierto todo ello está condicionado a nuestra capacidad, constancia y perseverancia activas por desarrollar, es una verdad incontrastable que todo el porvenir está al alcance de las manos, si nuestro corazón responde eficientemente a los latidos de la conciencia.

En materia de arte así lo comprenden los poetas y filósofos contemporáneos. Al establecer una línea divisoria entre el pasado y el futuro, han debido aportar, al par que su espíritu crítico, la creación plástica o escrita que demostrara con elocuencia una superación de métodos con su cúmulo de sentimientos, que son las características que denuncian la obra artística. En este aspecto, ayer permanecíamos estupefactos ante los cuadros de Manet, Renoir y Cézanne. Ellos representaban lo inconexo y desconcertante de sus crea-

XUM

ciones frente a las normas clásicas de la pintura. En la actualidad, se renueva la discusión con la pintura picassiana, resistida y confundida porque a simple vista se trata de un arte complicado y mecánico. Sus imágenes rebotan ante la vista y es necesario disponer de una gran dosis de voluntad, para comprenderlas. Como antes, también ahora rechazamos de primer intento estas novedades y nos negamos a aceptarlas. Siempre ha ocurrido así. El cubismo frente a las creaciones de un Leonardo, un Miguel Angel o un Rafael, aparece como un adefesio, sin significado evidente. No obstante, fuerza es reconocer que supone obra de arte, de un arte incomprendido, pero simbólicamente de gran contenido estético.

Referirnos a la pintura picassiana equivale a tomar un punto equidistante del arte moderno que, con sus formas, ha provocado una revolución intelectual, por romper con moldes y prejuicios sustentados como verdades inalterables que, como repetición del fenómeno operado en la técnica industrial de las ciencias mecánicas, alteraron todos los principios históricos con que el intelecto humano se ha nutrido. No sabemos a ciencia cierta a qué constelaciones nos conducirán estos conocimientos, ya que su evolución obedece al ritmo persistente y continuado sin interrupciones. Sabemos que nos reservan sorpresas insospechadas, cualquiera sea el orden en que se manifesten y que los campos del arte y de las ciencias ya no tienen límites; y lo que actualmente nos parece abstracto y complicado, mañana nos resultará comprensible y asequible con claridad meridiana; que lo que aparece hoy como irreal y caprichoso, con graves defectos estéticos, puede acusar condiciones de intensa emoción si predisponemos nuestra sensibilidad para interpretarlo.

Así también en poesía nos encontramos ante un período revolucionario de contornos inusitados. El modernismo, interpretado como conjunto de nuevas escuelas estéticas, alcanzó su casi plena madurez, después de un ensayo de años. Y un caso similar al operado en el campo de la pintura cubista lo encontramos en la poesía simbolista, uno de cuyos cultores más decididos lo representa el peruano César Vallejo, cuya estatura "sobrepasa las proporciones de la figura humana, del hombre limitado" entre su cerebro y su representación. En él encontramos la lírica de un hombre que se orienta "por los caminos de su propia sangre", huyendo del destino; que busca un equilibrio artístico de nuevas emociones estéticas en-

XUM

tre lo pretérito y lo concreto de la vida moderna. Su poesía pertenece a él mismo, por su evasión de conducta hacia esa rebeldía que distingue a los profetas. Renunciando a las leyes de la conducta humana, a la ética social y a la moral burguesa, que "son normas impuestas al ciudadano corriente para su sanidad y su control", construyó su arte poético, obedeciendo a la libertad de los sentidos, al libre albedrío, que le proporcionaron ese singular espíritu creador.

Hombre huído del mundo, su obra carece de la acostumbrada realidad. Las imágenes, vestidas a la usanza barroca, son el resultado de una leyenda en que están envueltos el poeta y su obra, ya cargado de pesadumbre, ya con acentos sombríos o borrascosos, llevando consigo la derrota del hombre indispuesto a la lucha. No encontramos aquí al Vallejo combativo que busque en la libertad un refugio de su tristeza, en cuya evasión lo encontraremos más tarde. Más bien aparece como un representante de la decadente bohemia latina que hace poesía por el arte mismo, por mera satisfacción, sin importarle el mundo material y egoísta que salpicó la obra de sus primeros tiempos. Producto mestizo de una raza que encierra la rebeldía de su alma atormentada en el sentimiento, renunciando al combate abierto que constituye el motivo principal de la defensa por la vida, se concentra en sí mismo, como una coraza, y espera. Y en vez de afrontar todas las consecuencias derivadas de una acción que en movimiento el vigor de sus articulaciones y la capacidad de creación, se adormece en la angustia y en el dolor que lleva a sus espaldas como una pesada carga.

En este estado anímico en que está sumergido, Vallejo hace ostentación individual de disponer de su libertad, sin interesarle cuanto le rodea, igual que si su existencia le perteneciera como ejemplar único de la creación y no tuviera que rendir cuentas a ningún poder natural, de sus actos. En esa rebeldía pasiva quema brutalmente y a capricho los restos de sus energías debilitadas, como un reto a la sociedad dentro de la que gime y padece, cuya conducta le es indiferente, hostil y aborrecible, cual si todos los dolores y pesares de la humanidad se desplomaran sobre su alma enfermiza y entristecida.

Sin lograr hurtarse a esa preocupación, prosigue la ruta de los poetas gemebundos, acaparadores de llantos y lamentos. De ahí que su poesía sea el producto de una escuela ya olvidada, que en el

siglo pasado y hasta principios del presente marchitó tanta rosa creada para la alegría y la virtud. Para colmo de desdichas, en este estado soporífero del que saldría poco después, el poeta da con sus huesos en la cárcel, acusado de incendiario, elemento subversivo, enemigo de la sociedad, echando sobre él todos los epítetos que el lenguaje criollo aplica a los disconformes y a los rebeldes. Sus tres primeros libros son la expresión cabal de una raza indígena condenada "por la conquista a dolor incesante" y en ellos construye la poesía de "varias generaciones que no habían hallado durante siglos y que, con este hombre flaco y solitario, decían su primera voz de lamentaciones y blasfemias". Tanto en *Trilce* como en *Los heraldos negros* hay la amargura andina vuelta piedra "y roca en sus cordilleras vertebradas, con sus indios vueltos piedra también, de donde puede salir y alumbrar algún día, definitivamente, su sangre como una antorcha derramada". Aquí se agranda su personalidad con legítima voz peruana que tradujo el paisaje del hombre en un lenguaje poético con expresiones propias de aquello que conocemos como de procedencia criolla. En gráficos giros personales, debajo de su piel seca y oscura, de su triste hermetismo, arde en este producto autóctono la silenciosa rebeldía del indio contra el conquistador y los conquistadores de la tierra y sus riquezas. Su protesta no resuena por lo negativa, puesto que no es enfocada con sentido de liberación, sino simplemente como hecho de existencia, de permanencia, en el reencuentro del mundo ideal que los cielos reservaron para el sindicato de profetas santificados. La más grande virtud que acusa, reside en la disconformidad, en el desprendimiento de convencionalismos y modalidades, si bien con ese fondo insondable del escepticismo melancólicamente fatalista, similar a "esos golpes sangrientos" y a las "crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema", que la empañan y restan forma, bríos y color. La privación de la libertad de este hombre angustiado, le coloca en el cruce de dos caminos y decide huir del país, del continente, porque no podía hacerlo para otro planeta. Esa expatriación le permitió encontrar el camino de la libertad.

Luto y llantos, albores de crueldad, canturreo de místicos bronces, funerales de lúgubres vinos, rumores de crespón ante "fríos óleos de luna muriente en blanco panteón de cautiverio, mientras los años van curvando como guadañas su ruta veloz" y arrastra al

fondo del abismo el festín de rosas que la naturaleza delicadamente creó para adorno de la alegría y el candor universales; el deseo de dormir eternamente a la sombra de "nuestros labios difuntos", de un "convite heroico de luceros", quebrados en "el mortero de cosas de este mundo", dejaron su camino recorrido y allí se quedaron en el tiempo olvidado. Quien prosigue la ruta aquí truncada es otro poeta que, sintiendo la necesidad de marchar al compás de su tiempo, se esfuerza por abandonar el marco expresivo de su poesía. Antes había pretendido representar una generación literaria vacía de ideas, que se expresaba en un lenguaje cabalístico. Ahora, identificado con el ambiente europeo, en el que profundizó sus raíces, se hunde en el hombre y en su futuro humano. Y caprichoso y extraño, juega con los ritmos y las formas en versos asimétricos y asonantes. Si emplea nebulosas imágenes, como la "tarde cocinera" que "se detiene ante la mesa donde tú comiste, y muerta de hambre tu memoria viene sin probar ni agua, de lo puro triste", en cambio se presenta enérgico y contumaz, retando a su arte y a su generación que va de "crepúsculo en crepúsculo, vibrando ante la caja sonora de una herida que a vosotros no os duele", que "os transfiguráis y, creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra". Así justifica en los *Poemas humanos* su última voluntad poética, que "no tiene antecedentes, ni tiene pasado". El poeta está "muriéndose y tiene urgencia en cumplir con una tarea impuesta", naciendo a la poesía en un mensaje angustioso que desea entregar a los hombres.

Aquí se define César Vallejo en toda su grandiosidad, como adelantado y precursor, no conociendo la literatura moderna "una similar capacidad de ese dolor, esa angustia que no es la falsa y metafísica del flamante existencialismo, últimamente explotada con hiriente espíritu utilitario" y totalitario, como afirma Adoum. El mensaje del poeta está en él y constituye uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo, como producto orgánico y espontáneo ajeno a la nostalgia literaria de los pasadistas, trasladado a la conciencia universal. Probablemente no sea fácil comprender en toda su intensidad esta poesía "que no está al alcance de todo el mundo por lo desconcertante y subjetiva", como el arte de Picasso; pero testimonia al hombre en su paso por la tierra como agente y elemento creador, que lleva al poema los elementos del suelo en

que nació " y las expresiones de su pueblo", interponiéndose ante la gloria inmarcesible de González Prada y Rubén Darío, si en otros metros y rimas, con ese mismo fervor de universalidad.

"¡Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe! ¡Y en qué recodo estiraremos nuestra pobre rodilla para siempre! ¡Hasta cuándo la cruz que nos alienta no detendrá sus remos! ¡Hasta cuándo la duda nos brindará blasones por haber padecido! Ya nos hemos sentado mucho a la mesa, con la amargura de un niño que a media noche, llora de hambre, desvelado. ¡Y cuándo nos veremos como los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos. ¡Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde yo nunca dije que me trajeran. De codos, todo bañado en llanto, repito cabizbajo y vencido: hasta cuándo la cena durará! Hay alguien que ha bebido mucho, y se burla, y acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara de amarga esencia humana, la tumba" . . .

En tanto otros poetas pulen versos de estilo delicado, pero fríos de alma, Vallejo se ve obligado a deformar hasta el idioma, inventando "expresiones y palabras que pudieran dar una idea de lo que estaba en sus huesos". "Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, y me viene de lejos un querer demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, al que me odia, al que rasga su papel al muchachito, a la que llora por el que lloraba, al rey del vino, al esclavo del agua, al que ocultóse en su ira, al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma. Y quiero, por lo tanto, acomodarle al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado; su luz, al grande; su grandeza, al chico, quiero ayudar al bueno a ser un poquito malo y me urge estar sentado a la diestra del zurdo, y responder al mudo, tratando de ser útil en lo que puedo, y también quiero muchísimo lavarle al cojo el pie y ayudarle a dormir al tuerto próximo".

Y en esos poemas desarticulados, extraños, oscuros, está la raíz de su obra futura y, pese a la "arquitectura de sus líneas, la honda raíz humana del hombre que no olvidó jamás". "¡Amadas sean las orejas, Sánchez, amadas las personas que se sientan amado al desconocido y su señora, al prójimo con mangas, cuello y ojos! ¡Amado es aquel que tiene chinches, el que lleva el zapato roto bajo la lluvia, el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas, el que se coge el dedo en una puerta, el que no tiene cumpleaños, el que per-

XUM

dió su sombra en un incendio, el que parece un hombre, el pobre rico, el puro miserable, el pobre pobre!"

De su responsabilidad estética, él mismo diría "que hoy más que nunca quizás sienta gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística". Esa libertad de los *Poemas humanos* ha de expresarse sin mutilaciones en sus himnos a los voluntarios de la República Española, al hombre de Extremadura, a los héroes republicanos, al invierno en la batalla de Teruel y en el redoble fúnebre a los escombros de Durango que, con "España, aparta de mí ese cáliz", culmina aquí su obra y su gloria.

En la poesía de Vallejo encontramos ahora la forma dramática oculta en adormecida ternura, patéticamente dominante por su contenido humano que rebasa los límites de la austeridad porque el genio actúa de agente entre el individuo y el medio. Vallejo representa en sí mismo los dolores humanos. Su voluntad pretende adquirir la liberación de un cautiverio que le tiene aherrojado entre cadenas. Por eso resiste con fuerza ciega y en las peores condiciones, soldado en las filas del porvenir. Si su cuerpo flácido cede paulatinamente, en cambio el cerebro vuela cada vez más alto. Y a medida que los años transcurren, el poeta se afirma y es más dueño de su arte. En tanto el mundo se desborda en asesinatos crudelísimamente fantásticos, donde los hombres se sacrifican a millares cada día, él reacciona con violencia, asustado frente a tan pavoroso drama, con estremecimientos de agonía. Es entonces cuando comprende, y se agita y discute, atacando, ante el horizonte que se cierra y las nubes de la noche que ponen luto en las almas y lágrimas en los ojos.

De bien poco sirve el conocimiento de la historia y de todas las ciencias intelectuales, si su seca interpretación no logra hacer estallar las venas, si tenemos el alma gélida y permanecemos impasibles, en actitud negativa. Todas las investigaciones empíricas y descubrimientos de una civilización que levanta monumentos al crimen y abomina de las virtudes espirituales, suponen una interpretación horrorosamente nefasta, ya que ni siquiera pone amor a la justicia,

ni ternura en el trato, ni fraternidad en el convivio. Y en lugar de acercarnos al coro ideal al que desde hace tantos años los poetas y profetas pretenden en vano acercarse para entonar juntos, fervorosamente abrazados, el himno del futuro, por el contrario nos separa, nos divide y martiriza en los más variados y refinados tormentos. Y no es sólo nuestro cuerpo que sufre padecimientos: no son únicamente los tejidos y tendones cortados, ni los huesos que crujen, ni las vísceras arrancadas, sino también el alma, truncada en este diluvio de horrores.

"Nos van cobrando todos el alquiler del mundo", cual si residiéramos en un planeta que no nos pertenece de igual modo que si nosotros mismos no nos perteneciéramos y la existencia constituyera una hipoteca a favor de los usureros del universo. Por eso la poesía de Vallejo, antes seca y duramente retorcida por el sufrimiento primitivo, como residuo de un instinto animal "que se deshace en un grito alegre y dolorido, casi salvaje", igual que en Miguel Hernández, se vuelve ardorosa e iracunda, en ese su estilo plomizo y apretujado, compacta y dura cual materia inerte. Es la única forma de hacer sentir el rigor del sentimiento de la palabra. Todo él denuncia, en su físico nervudo y las manos enclavijadas cual las del Nazareno, y en sus ojos profundos, auscultadores del destino y en su frente apostólica de creyente, la firmeza de la imagen y la figura. La palabra afluye precipitadamente y la frase es cortante y desgarradora como la de los precursores del cristianismo, de quienes parece haber heredado el ascendiente cósmico, la fe en esa religión de la poesía, que descubre los orígenes del arte y el fanatismo del creyente, de que son testimonio las líneas desesperadas de sus cejas, la figura esquelética de su cuerpo, su tez calcinada por soles y tormentas y su carácter profundamente taciturno.

El drama ibérico descubrió a Vallejo, como a Miguel Hernández y a la poesía española moderna, el camino de la tierra prometida. Allí se encontraron con los hombres que ofrendaron, voluntariamente, en holocausto de la victoria, vidas y fortunas sin medida. A las trincheras de todos los frentes afluían poetas y artesanos, pensadores y soñadores de todas las ideologías, portando los estandartes de la fe, desde los más remotos países del mundo. Jamás en la historia contemporánea se ha visto fenómeno ni mediatamente parecido. Cada uno iba guiado por la estrella de una convicción profunda,

XUM

porque allí se cerraba el ciclo de la edad moderna. Después de España estaba el diluvio, la noche negra del prejuicio, del crimen sin causa ni reparación, de la barbarie desenfrenada que degolló tantos millones de vidas inocentes en una orgía de horror. En suelo ibérico se libraba la batalla del mundo, y comprendiéndolo así fué como aquel período congregó tal número de visionarios en sus filas combatientes. La raza, la religión, la nacionalidad quedaron fusionadas allí en un abrazo de lágrimas y de sangre.

¡Cuánta verdad encerraba aquella determinación sin paralelo, al grito de la libertad herida! Así, los "Poemas de la guerra de España" son la revelación de un hombre libre y sensible, frente a la materialización del arte y la literatura, que eternizan la obra de este escritor. El mestizo, color de bronce y perfil cortado a pico, futuro cantor del Anáhuac, de Yucatán y Potosí, de tierno y ancho corazón, pronunció en España su oración postrera: "Id e instruid a todas las gentes, y a todos se ha de lograr para la libertad de todos", queriendo con anchura y largueza, como José Martí, "a lo que tiene de más cerca, no porque lo suyo sea superior a lo ajeno ni más fino o virtuoso, sino porque el influjo del hombre se ejerce mejor y más naturalmente en aquello que conoce y de donde viene", en ese estruendo postrero de imágenes que brota de sus estrofas.

En "España, aparta de mí ese cáliz", se encuentra al "hombre en completo dominio, en equilibrio absoluto". Así como en los *Poemas humanos* representa el paisaje del hombre, con sus dudas, su dolor y ansiedades, en aquel libro "está la plenitud, la voz honda y cálida, la humana protesta, el corazón abierto de César Vallejo", como consigna César Miró. "Si cae España, digo, es un decir, si cae España, de la tierra para abajo, niños, ¡cómo váis a cesar de crecer! ¡cómo va a castigar el año al mes! ¡cómo van a quedarse en diez los dientes, en palote el diptongo, la medalla en llanto! ¡Cómo va el corderillo a continuar atado por la pata al gran tintero! ¡Cómo váis a bajar las gradas del alfabeto hasta la letra en que nació la pena! Niños, hijos de los guerreros, entre tanto, bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo la energía entre el reino animal, las florecillas, los cometas y los hombres. Bajad la voz, que está con su rigor, que es grande, sin saber qué hacer y está en su mano la calavera hablando y habla y habla". "¡Bajad la voz, os digo; bajad la voz el canto de las sílabas, el llanto de la materia

y el rumor menos de las pirámides, y aun el de las sientes que andan con dos piedras! ¡Bajad el aliento, si el antebrazo baja, si las férulas suenan, si es la noche, si el cielo cae en dos limbos terrestres, si hay ruido en el sonido de las puertas, si tardo, si no véis a nadie, si os asustan los lápices sin punta, si la madre España cae, digo es un decir, salid, niños del mundo; id abuscarla!..."

Rendido ante el homenaje a este pueblo, comparte entre todos y hace partícipe Vallejo de esta laudatoria oración a cuantas comunidades aspiren a la resurrección del espíritu que aquí representó. Si cae, es un decir, temblará la tierra, se detendrá el sol, no se escuchará el canto del pajarillo, ni la risa de los niños, ni sonreirán las mujeres, ni las flores abrirán su cáliz a la luz, ni la gracia áurea de la alegría endulzará los acíbares del hombre. Si cae, dijo el poeta, fusilarán al firmamento y herirán al aire y a la aurora. Y la voz del profeta ha resonado en el tiempo. Los acontecimientos demostraron cómo después de España, el luto y el llanto asolaron la tierra donde no cantó al ruiseñor y la alondra, en vano, presa del espanto, buscó un rincón donde refugiarse. Los hombres fueron sacrificados y las madres derramaron lágrimas de sangre sobre las losas de los sepulcros. Valles y montañas fueron coronados de cruces y las aldeas saltaron a pedazos calcinadas por el fuego de las explosiones.

"César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta. ¿Por qué la cuerda, para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo? Póstrate, por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos. ¡Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad; aroma los floridos corchos, cierra ambas grutas al ceñudo antropoide; repara, en fin, tu antipático venado; tente pena. Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor! Que ya no puedo andar, sino en dos harpas. Que ya no me conoces, sino porque te sigo instrumental, prolijamente. Pues el afecto que quiébrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra; y si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tíos. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

¡Parece mentira que así tarden tus parientes, sabiendo que ando cautivo, sabiendo que yaces libre!".

Su testamento de amor a España, dice Adoum, y a los perseguidos, es un libro en que renace la ternura del hombre y la rebeldía del indio. El poeta que tanto había cantado a la muerte, renace en esta agonía lenta mientras el mundo salta destrozado y crucificado por los que al herirlo se ampararon en el símbolo de la cruz. Ahora está mutilado, "no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra, sino de la paz." Lo perdió todo en el curso "normal de la vida y no en un accidente", no en el orden de la naturaleza, sino en el desorden de los hombres, y este "mutilado que conozco, lleva el rostro comido por el aire inmortal e inmemorial, muerto, sobre el tronco vivo, yerto y pegado con clavos a la cabeza viva. Vi una vez un árbol darme la espalda y también un camino. Un árbol de espaldas sólo crece en los lugares donde nunca nació ni murió nadie. Un camino de espaldas sólo avanza por los lugares donde ha habido todas las muertes y ningún nacimiento. El mutilado de la paz y del amor, del abrazo y del orden y que lleva el rostro muerto sobre el tronco vivo, nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas. De la casa del dolor parten quejas tan sordas e inefables y tan colmadas de tanta plenitud, que llorar por ellas sería poco, y sería ya mucho sonreír"... Pero, "dejadme libre un momento para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por primera vez me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas".

En el "Himno a los Voluntarios de la República" desbordó su vaso emotivo ante el miliciano de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón, cuando marcha a matar con su agonía mundial", y no sabe verdaderamente dónde ponerse ni qué hacer. Corre, escribe, aplaude, llora, atisba y dice al pecho que aquel fin del mundo acabe y al bien que venga. Descubre la frente "impersonal hasta tocar el vaso de la sangre". Un día "diurno, claro, atento, fértil ¡oh bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes, por el que iba la pólvora mordiéndose los codos! ¡Oh dura pena y más duros pedernales! ¡Oh frenos los tascados por el pueblo! Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera y soberanamente pleno, circular, cerró su natalicio con manos electivas; arrastran candado ya los déspotas y en el candado, sus bacterias muertas..." ¡Dolores

con rejas de esperanzas de hombres! ¡Muerte y pasión de paz, las populares! "Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos y de llave las tumbas en tu pecho, tu frontal elevándose a primera potencia de martirio".

Y después de esta introducción laudatoria, se dirige al "proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente, tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana dantesca, espalosísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo! Liberador ceñido de grilletes, sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión, vagarían acéfalos los clavos, antiguo, lento colorado el día, ¡nuestros amados cascos insepultos! ¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre con la inflexión social de tu meñique, con tu buey que se queda, con tu física, también con tu palabra atada a un palo y tu cielo arrendado y con la arcilla inserta en tu cansancio y la que estaba en tu uña, caminando! Constructores agrícolas, civiles y guerreros, de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito que vosotros haríais la luz entornando con la muerte vuestros ojos; que, a la caída cruel de vuestras bocas, vendrá en siete bandejas la abundancia, todo en el mundo será de oro súbito y el oro, fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre, y el oro mismo será entonces de oro. ¡Se amarán todos los hombres y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes y beberán en nombre de vuestras gargantas infaustas! ¡Descansarán andando al pie de esta carrera, sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos serán y al son de vuestro atroz retorno, florecido, innato, ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!"

De la inmensidad universal de Vallejo bien dicen estas estrofas inimitables, inspiradas, con tanta ternura que llega hasta a la misma forma de su alma, oteando el luminoso porvenir que se espera, que promete hablar a los mudos, caminar a los tullidos, "verán ya de regreso los ciegos y palpitando escucharán los sordos. ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios! Serán dados los besos que no pudísteis dar. ¡Sólo la muerte morirá! La hormiga traerá pedacitos de pan al elefante encadenado a su brutal delicadeza; volverán los niños abortados a nacer perfectos, especiales y trabajarán todos los hombres, engendrarán todos los hombres, comprenderán todos los hombres. Obrero, salvador, redentor nuestro, ¡perdónanos, herma-

XUM

no, nuestras deudas! ¡Combatiente que la tierra criara, armándote de polvo, calcándote de imanes positivos, vigentes tus creencias personales, distinto de carácter, íntima tu férula, el cutis inmediato, andándote tu idioma por los hombros y el alma coronada de guijarros! Voluntario fajado en tu zona fría, templada o tórrida, héroes a la redonda, víctima en columna de vencedores: en España, en Madrid, están llamando a matar, voluntarios de la vida. Voluntarios, por la vida, por los buenos ¡matad a la muerte, matad a los malos! ¡Hacedlo por la libertad de todos, del explotado y del explotador, por la paz incolora — la sospecho cuando duermo al pie de mi frente y más cuando circulo dando voces y hacedlo, voy diciendo, por el alfabeto a quien escribo, por el genio descalzo y su cordero, por los camaradas caídos, sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino! Para que vosotros, voluntarios de España y del mundo viniérais, soñé que yo era bueno, y era para ver vuestra sangre, voluntarios... Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo".

Que otros poetas expriman el gusto y sabor de la palabra, que su estrofa exalte en toda plenitud el sentimiento de la lengua, que interpreten y exalten la emoción, y que del verbo se sirvan para construir la herramienta de nuestra libertad. El mundo entero espera al poeta que cante a nuestro siglo, con sus revoluciones en pos de un bienestar siempre mejor; de las hazañas del hombre en artes y ciencias; de los descubrimientos que consigo trajeron aparejadas la técnica y la industria aplicadas a la producción, porque también la economía, expurgada de su fenicio cinismo, tiene su parte poética. Que ellos traigan a flor de labio cuantas esperanzas nos promete el futuro y nos digan qué seremos o cómo deberemos ser mañana, cuando la hermandad nos suelde, como fundidos en una sola persona y en un mismo sentimiento. En César Vallejo encontramos cuanto podemos ser hoy como personas existentes en este momento histórico, cuando la vida se multiplica y la acción del individuo se bifurca en todos sentidos. El nos pone en contacto con la parte inmaterial, irreal a los nuestros, del presente, si evidentemente lógica mañana. Sus ojos y su alma nos descubren como elementos del porvenir. Lo que somos ahora, en este instante, para él es fugaz, pasajero, ajeno quizás. Lo que representamos pasará inadvertido y el sol proseguirá iluminando la tierra. Lo que podremos ser mañana es lo que descubrimos a través de su verso pletórico y macizo de ideas.

XUM

Su poesía es única porque no hay ripio ni frase de relleno "ni abuso de la metáfora" y pocas veces de las imágenes. Nada extraordinario ello significa en el mundo poético; pero es que en Vallejo, dentro de su estilo, hay ideas claras y conceptos concluyentes. No conocemos "en nuestra lengua un caso de tal descarnadura poética, de exactitud, de rechazo a la obesidad de la palabra"... Y de ahí que no se trate de literatura, sino de una explosión emotiva que no ha sabido expresar de otra forma que en estrofas singulares, a veces descarnadas y cruelmente patéticas y otras emotivas y sentimentales, como en aquel Pedro Rojas "que nació muy niñín, mirando al cielo, y que luego creció, se puso rojo y luchó con sus células", con todas sus células del alma, "todavía sus hambres, sus pedazos. Su cadáver estaba lleno de mundo".

Con Vallejo, con su misma voz y en su propio lenguaje, digamos a coro: ¡Cuídate, España, de tu propia España! ¡Cuídate de la víctima a pesar suyo, del verdugo a pesar suyo! ¡Cuídate del que antes de que cante el gallo, negárate tres veces; de las calaveras sin las tibias, de los nuevos poderosos, del que come tus cadáveres, del que devora muertos y vivos! Del leal ciento por ciento, del cielo más allá del aire y del aire más allá del cielo; de los que te aman, de tus héroes, de tus muertos, del futuro. Y que otros poetas liberen del polvo la corona cubierta de polvo que asciende del alma y sube del fuego, le calce y dé un trono al cielo biznieto del humo y del infinito donde acaban los justos. Y devuelva a la tierra, en tumulto de palmas, la medalla sin llanto y sin vientre a cuestas. Que el hierro descienda y se humille al gorrión y dé formas de hombre a falaz vanagloria. Que aviente a los bárbaros y que ciña de dioses a los átomos. Sudario del pueblo, que vas al futuro, que el corazón te guíe y te dé alas en el verde follaje de los campos. Porque de allí saldrá la luz que es sangre convertida en abundancias, sin puntas de pañuelos tristes ni el alma coronada de guijarros, ni reptiles de pestaña inmanente, ni trigos solitarios.

CAMPIO CARPIO

XUM

El ritmo poético de González Martínez

INTRODUCCION

El estudio de la silabificación y la versificación de Enrique González Martínez revela que existe gran armonía entre sus temas y la versificación con que les da forma. Como en su ideología, vira entre dos polos. En sus poesías serias y líricas predominan los endecasílabos y alejandrinos, con formas métricas de sonetos y de redondillas. Estas dos épocas de intensidad lírica se extienden desde 1903 hasta 1921 y desde 1935 hasta 1948.

El polo opuesto lo encontramos en el período de 1921 a 1935, cuando abandona estas formas tradicionales y hace gran uso de formas con rima asonante y versos de gran irregularidad. En este estudio definimos como estrofa irregular la que tiene más de tres medidas. Por ejemplo, una estrofa que tiene de 5-7-9-3, la llamamos irregular porque no cae dentro de ningún molde estrófico.

Este período de experimentación en formas irregulares se distingue por el uso de temas que hemos llamado "poesías modernas" y "humorísticas".

La primera sección del estudio presenta las diferentes formas métricas en la poesía de González Martínez; la segunda presenta las diferentes formas silábicas; la tercera establece la relación entre los temas y la versificación, y la cuarta consiste en un análisis estadístico, tomo por tomo, de la frecuencia de estas formas silábicas y métricas.

Con la excepción de *Jardines de Francia*, traducciones del francés que González Martínez llama versiones, se incluyen en el estudio todas las poesías de González Martínez y dan un total de 672.

XUM

I. LA RIMA

En este número de poesías los sonetos predominan, con un número de 226 o sea el 34%. Siguen las rimas asonantes, con 174 poesías, o sea el 26%. Si agregamos al soneto la redondilla, otra poesía tradicional, que es de una frecuencia de 16%, podemos afirmar que en la versificación del *Hombre del buho* predominan el soneto y la redondilla, con un porciento de 50.

El otro 50% de la rima de González Martínez consiste en todas las rimas que los modernistas popularizaron y muchas combinaciones noveles de ellas. En la cuarta sección damos su frecuencia, en detalle; pero sigue aquí una lista de ellas:

Rimas	Combinaciones de versos menores
Sonetos	Terceto: Redondilla
Redondillas	Redondilla: Pareados
Asonantes	Redondilla: Sextinas
Décimas	Redondilla: Sextinas
Serventesios	Redondilla: Serventesios
Quintillas	Redondilla: Quintillas
Liras	Quintilla: Pareados
Silvas	Quintilla: Serventesios
Tercetos	Redondilla: Asonantes
Pareados	Quintilla: Sextinas
Séptimas	Quintilla: Tercetos
Verso Libre	Tercetos: Serventesios
Octavas	Tercetos: Cuartetos
Consonantes y	Quintilla: Redondilla: Pareados
Cuartetos	Redondilla: Serventesios: Pareados
	Quintilla: Séptimas: Pareados y
	Quintilla: Sextinas: Tercetos.

El soneto. Por la gran frecuencia del soneto en la poesía de González Martínez, podemos calificarle de sonetista por antonomasia. Hemos encontrado cinco variantes del soneto:

Tipo de soneto	Rima	Número
Número 1	abbaabba cdcdcd	36
Número 2	abbaabba ccdeed	172
Número 3	abbaabba cdecde	7
Número 4	abbaabba ccdede	2
Número 5	abababab ccdeed	9

XUM

En *Vilano al viento* (pág. 34) se encuentra un ejemplo del soneto número uno:

Victoria sobre la Muerte

¿Triunfa la muerte al fin de la jornada?
El aliento vital de la doctrina
que separó la rosa de la espina
¿será ventisca en gleba congelada?

El que siembra verdad deja preñada
la tierra con simiente que germina
o el soplo de la ráfaga asesina
muda en estéril campo la llanada?...

¡No propale la muerte su victoria!
Si hay un vigía en el fanal que vierte
perenne luz en vida transitoria;

si el verbo se difunde y se convierte
en el propio guardián de tu memoria,
¿dónde está la victoria de la muerte?

El soneto número dos es el de mayor frecuencia. Un bello ejemplo en alejandrinos se halla en *Silénter*:

Como la barca es mía...

Como la barca es mía, como navego solo,
frívolamente vago donde el azar me inclina,
lo mismo entre los rudos tifones de la China
que entre las moles álgidas del congelado polo.

Arrojo el ancla a veces, y mi pendón tremolo
albo como el plumaje de algún ave marina;
me halagan las sirenas con su canción divina,
Neptuno me adormece y me acaricia Eolo.

Tú que a lo lejos miras pasar mi carabela
y que de pie en la proa me ves que a toda vela
a cielo y mares lanzo mi loco desafío,

no mi bajel detengas. Tu timidez en vano
iza el pañuelo al viento con temblorosa mano...
Yo gusto de ir a solas y mi velero es mío.

(*Obras completas*, pág. 46.)

"Primavera" es un ejemplo del soneto número tres y se encuentra en *Preludios*:

Amada, ven. Del campo la verdura
salpican ya las tempraneras flores,
y el ejambre de pájaros cantores
sus trinos lanza en la arboleda oscura.

Mira, desde el cenit el sol fulgura
en torrentes de luz abrasadores,
y es una alegre fiesta de colores
al ósculo del viento la llanura.

Entre las redes del amor opresos,
miraremos pasar en dulce halago
del río paternal las claras linfas,

y al estallar de mis amantes besos,
verás bañarse en el azul del lago
blancas, desnudas y en tropel las ninfas.

(*Preludios, Lirismos, Silénter, Los senderos ocultos*, Ed. de A. Castro Leal, pág. 87.)

El soneto número cuatro es de menor frecuencia. "Intus" de *Los senderos ocultos* es uno de los dos únicos sonetos de esta versificación:

Te engañas, no has vivido... No basta que tus ojos
se abran como dos fuentes de piedad, que tus manos
se posen sobre todos los dolores humanos
ni que tus plantas crucen por todos los abrojos.

Te engañas, no has vivido mientras tu paso incierto
surque las lobregueces de tu interior a tientas;
mientras, en un impulso de sembrador, no sientas
fecundado tu espíritu, florecido tu huerto.

Hay que labrar tu campo, divinizar la vida,
tener con mano firme la lámpara encendida
sobre la eterna sombra, sobre el eterno abismo...

Y callar, mas tan hondo, con tan profunda calma,
que absorto en la infinita soledad de ti mismo,
no escuches sino el vasto silencio de tu alma.

(*Obras completas*, pág. 118.)

Y del soneto número cinco, del cual hay nueve ejemplos, ofrecemos:

Mañana los poetas...

Mañana los poetas cantarán en divino
verso que no logramos entonar los de hoy;
nuevas constelaciones darán otro destino
a sus almas inquietas con un nuevo temblor.

Mañana los poetas seguirán su camino
absortos en ígnota y extraña floración,
y al oír nuestro canto, con desdén repentino
echarán a los vientos nuestra vieja ilusión.

Y todo será inútil, y todo será en vano;
será el afán de siempre y el idéntico arcano
y la misma tiniebla dentro del corazón.

Y ante la eterna sombra que surge y se retira,
recogerán del polvo la abandonada lira
y cantarán con ella nuestra misma canción.

(*Obras completas*, pág. 185.)

En la forma del soneto encuentra González Martínez el vehículo más adecuado a su genio poético. Poeta que condensa temas por el laborioso proceso de estilización, encuentra como un orfebre en el poema de cortas dimensiones el mejor medio de expresar su lirica; ya sea la preceptiva retórica de sus primeras poesías, ya la queja lírica y agonizante ante la muerte.

Y en la evolución del soneto se ve, como en toda la forma poética de González Martínez, la tendencia central hacia una sencillez expresiva. Abandona la retórica de *Preludios* y *Lirismos* y constantemente labora para expresarse en una forma sencilla; poesía que es ya hablada y no cantada, pero que no desdeña la fina selección del vocablo. Y este es uno de los factoers que dan a su poesía una nota personal distinguida. Compárese "Victoria sobre la muerte" con "Pálida" de *Preludios*:

Tu palidez marmórea y enfermiza
es el mágico filtro que enamora;
¡y esa sensualidad que te devora,
y esa sed de pasión que te electriza!

Como el ave que, muerta, en su ceniza
se levanta de nuevo triunfadora,
tal surge la pasión abrasadora
de tu figura blanca y enfermiza.

En tu cuerpo de Venus demacrada
se esconde una vestal aprisionada
que el sacro fuego del placer atiza.

XUM

Para la prosa de la vida, muerta,
sólo para el amor está despierta
tu palidez marmórea y enfermiza.

(*Preludios*, etc. Ed. de Castro Leal, pág. 11.)

"Victoria" expresa el triunfo de la idea sobre la muerte, una rotunda afirmación de la inmortalidad del poeta por medio de su obra. Y esta idea lírica se expresa con sencillez, sin metáforas retorcidas, como el comparar en "Pálida" a una muerta con el Ave Fénix, o con una "Venus demacrada".

Asonantes. La cuarta parte (26%) de la poesía de González Martínez que hemos estudiado está asonantada. La emplea con mayor frecuencia en el período de 1921-1935 y está relacionada con el uso de versos irregulares.

Estas poesías asonantadas expresan con mayor frecuencia temas de tendencias contemporáneas o humorísticas, como lo puntualizaremos en la próxima sección. Pero así como González Martínez es maestro de la rima, lo es también del asonante y lo emplea en poesías con ritmo interno y temas líricos. El mejor ejemplo se halla en "Iglesia de barrio". Esta poesía tiene la repetición libre, pero rítmica, con acentos libres de la afectación matemática de la poesía tradicional. Es lástima que González Martínez no haya explotado este género de poesías que estilizan temas americanos. Citamos sólo dos estrofas de "Iglesia de barrio", para dar una idea de este ritmo interno y de la sencillez de expresión en los asonantes:

Iglesia, pobre iglesia
de los desamparados,
en que un Cristo deforme y caricaturesco
abre los brazos;
triste iglesia minúscula
de barrio
que pareces un ave macilenta
que cobija polluelos desplumados...
(Tu pequeñez se yergue altivamente
sobre los techos bajos...)

No tienes el brillante oro de las basílicas;
hay en tus losas gélidas hoyancos,
y domingo a domingo, sobre el coro
tose un órgano asmático.

Tan sólo dos campanas
tiene tu campanario:
una, cascada y sorda, con que llaman a misa;
otra, para el rosario.

(*Obras completas*, pág. 304.)

En "Iglesia de barrio" la idea poética y el ambiente creado por el *Hombre del buho* gobiernan la sencillez de la forma y de la métrica. El mismo vocablo poético es humilde y libre de toda afectación. Hay completa armonía con el tema y la forma.

II. SILABIFICACION

Como la rima, la silabificación de González Martínez sigue el mismo sendero. Sin contar las combinaciones con sílabas de once, el endecasílabo comprende el 35% de su poesía, y si agregamos el alejandrino, llegamos a un total de 58%. Podemos afirmar que González Martínez piensa en alejandrinos y endecasílabos.

En el polo extremo se hallan los versos de medida irregular que hemos titulado "irregulares" y dan un total del 20% de su obra total.

La constelación de la medida de versos del *Hombre del buho* sigue la tendencia modernista y por su variedad es comparable a la combinación de rimas menores suyas.

En sus períodos primero y tercero, de 1903-1921 y 1921-1935 respectivamente, usa con más frecuencia endecasílabos y alejandrinos. En el segundo período, de 1921-1935, el de más experimentación, usa las combinaciones de dos medidas y versos irregulares, con más frecuencia. Damos en seguida la lista completa de versos y combinaciones, en orden numérico:

6; 7-5; 7-8; 7-9, 7-11 y 7-12.
8: 8-4; 8-5; y 8-10.
9: 9-3; 9-5; 9-11; 9-13; y 9-14.
10; y 10-14.
11; 11-4; 11-5; 11-7; y 11-9.
12; y 12-6.
14; y 14-8.
16.
17.
Irregulares.

XUM

III. LA VERSIFICACION Y LOS TEMAS POÉTICOS

Nos toca ahora puntualizar este ritmo poético de González Martínez. Postulamos como factores relacionados la forma del soneto con el verso de once sílabas y el asonante con versos irregulares. De 1903 a 1921 González Martínez emplea el soneto y el endecasílabo con mayor frecuencia. Y desde 1935 a 1948 repite otra vez esta predominante frecuencia de sonetos y endecasílabos.

En el segundo período, 1921-1935, emplea asonantes y versos irregulares, con la misma relación estrecha que existe entre el soneto y el endecasílabo llegando a la cumbre en 1925 con una frecuencia de 70%.

Con el crecimiento de la frecuencia del soneto desaparece el asonante, y viceversa. Por ejemplo, en 1907 usa 88% de sonetos y sólo 3% de asonantes y en 1925 usa 64% de asonantes e inversamente cero número de sonetos. Y al final de este estudio, en 1948, usa 44% de sonetos y sólo 8% de asonantes.

Respecto al uso de endecasílabos y versos irregulares, en 1907 usa el 88% de endecasílabos y el 1% de versos irregulares. En 1925, la cifra mayor es de 72% de versos irregulares y 3% de endecasílabos. Y vuelve en 1948 a la misma tendencia del principio: usa 65% de sonetos y sólo 5% de versos irregulares.

Estas cifras prueban que el ritmo poético de González Martínez se divide en los tres períodos que ya hemos mencionado: 1) 1903-1921, 2) 1921-1935 y 3) 1935-1948. Lo cual es de importancia matemática, pero no estética, si estas divisiones no pueden ser relacionadas con los temas usados en estos respectivos períodos.

Afortunadamente, hemos encontrado una relación casi directa entre el empleo de estos factores y los temas:

1) El período de 1903-1921 contiene todos los experimentos iniciales del poeta en *Preludios* y *Lirismos*, seguidos por una intensificación lírica y predominante desde *Silénter*, 1908, hasta *La palabra del viento*, 1921. Basta citar los títulos de las otras obras de este período, para comprobar esta aserción: *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño*, 1917; *Parábolas y otros poemas*, 1918, y *La palabra del viento*, 1921.

2) Desde 1921 hasta 1935, se encuentran con mucha frecuencia las poesías contemporáneas que hemos llamado "modernas", y también las humorísticas. La mayoría son poemas cortos y en asonante con versos irregulares. La importancia del presente estudio consiste en mostrar esta flexibilidad de González Martínez, al adoptar la libertad de forma con la liberación de sus propios temas que ya se habían fijado con bastante repetición.

3) El tercer período, de 1925 a 1948, cubre un retorno a las formas tradicionales del soneto y la redondilla, con empleo de versos de once y catorce sílabas y simultáneamente el abandono casi total de versos irregulares y rimas asonantes. Y como apuntamos en la sección titulada "El cielo" es el período de más intensidad lírica de González Martínez. La mayoría de sus poesías de este tercer período están dedicadas a ese anhelo de triunfar sobre la muerte, de juntarse con los seres amados, y por el amor, vencer la muerte.

Resumen. González Martínez es más modernista en la forma que en los temas. Es modernista, si se considera su forma poética de rebeldía ante los moldes tradicionales. Es también modernista por las innovaciones en el uso de estos mismos moldes usados idénticamente por los otros poetas modernistas.

De importancia es subrayar el empleo del soneto en temas serios y la flexibilidad con que usa asonantes, en temas más ligeros y frívolos.

Es también importante para nuestro estudio la consideración de que el maridaje con este proceso flexible de forma y tema que le conduce a rango único entre los grandes líricos persiste en toda su obra. La constante tendencia de dar a su vocablo una sencillez de expresión, llega a la cumbre en el momento más lírico de su obra.

En círculo dantesco, el *Hombre del buho* desafía la locura del mundo en pos de guerra y conquista la muerte por el camino del amor.

JOSÉ MANUEL TOPETE,
University of Florida.

Rubén Darío y la Biblia*

I

ARTURO Torres-Rioseco y Arturo Marasso Rocca, dos críticos que han estudiado a fondo la vida y la trayectoria poética de Rubén Darío, han hecho resaltar el interés que tenía Darío por la Biblia.[1] Marasso Rocca ha señalado las tres fuentes más importantes de la inspiración de la poesía del nicaragüense universal, y ha notado que la Biblia desempeña un papel muy destacado en los *Cantos de vida y esperanza* y en el *Canto errante*.[2]

Este trabajo tiene por objeto mostrar un pequeño glosario de las alusiones bíblicas que más saltan a la vista del lector. No presume agotar, ni mucho menos, el estudio de las fuentes bíblicas en la obra de Rubén Darío.

El glosario tiene una forma tabular. En la primera columna se hallan las citas del poeta, y en la segunda aparecen los textos bíblicos que habrán servido de fuente a los versos reproducidos de Darío.[3]

II

Caupolicán 1888

Pág. 9: lancero de los bosques, Nemrod que todo caza, / desjarretar un toro, o estrangular un león. /	Génesis, 10: 8-9—Y Cus engendró a Nemrod. Este comenzó a ser poderoso en la tierra. Este fué poderoso cazador delante de Jehová: por lo cual se dice: Como Nemrod poderoso cazador delante de Jehová.

* Quiero dar las gracias más cumplidas a mi amigo y colega, Joseph H. Silverman, quien me ayudó mucho en la redacción de este trabajo.

Pórtico 1892

Pág. 47: En su tesoro de reina de Saba, / guarda en secreto celestes emblemas; / . . . perlas, rubíes, zafiros y gemas. /

I de los Reyes, 10: 2—Y vino a Jerusalem con muy gran ejército, con camellos cargados de especierías, y oro en gran abundancia, y piedras preciosas . . . *Ib.*, 10: 10 . . . nunca vino después tan gran multitud de especiería como la reina de Saba dió al rey Salomón.

Divagación 1893

Pág. 22: O negra, negra como la que canta / en su Jerusalén el rey hermoso, /

Cantar de los Cantares, 1: 5—Morena soy, oh hijas de Jerusalem, más de codiciar como las cabañas de Cedar, como las tiendas de Salomón.

El cantor va por todo el mundo ¿1898?

Pág. 156: Y entra en su Londres en el tren, / y en asno a su Jerusalén. /

S. Juan, 12: 12; 14-15—El siguiente día una gran multitud de gente . . . había venido a la fiesta, como oyeron que Jesús venía a Jerusalem . . . Y halló Jesús un asnillo y se sentó sobre él, como está escrito: No temas, oh hija de Sión, he aquí, tu Rey viene asentado sobre un pollino de una asna. Véanse S. Mateo, 21: 7; S. Marcos, 11: 7, y S. Lucas, 19: 30-37.

Yo soy aquel 1904

Pág. 98: el Arte puro, como Cristo, exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!* /

S. Juan, 8: 12—Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae. *Ib.*, 14: 6—Ego sum via, et veritas, et vita: nemo venit ad Patrem, nisi per me.

Los tres reyes magos ¿1905?

Pág. 103: "Yo soy Gaspar. Aquí traigo el incienso. / . . .
"Yo soy Melchor. Mi mirra aroma todo. / . . .

S. Mateo, 2: 1-2—Y como fué nacido Jesús en Belén de Judea en días del rey Herodes, he aquí, que Magos vinieron del oriente a Jerusalem, di-

"Soy Baltasar. Traigo el oro. /...

ciendo: ¿Dónde está el rey de los Judíos, que ha nacido? Porque su estrella hemos visto en el oriente, y venimos a adorarle. *Ib.*, 2: 11—...y abriendo sus tesoros, le ofrecieron dones, oro, e incienso, y mirra.

Spes ¿1905?

Pág. 111: y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda!" /

S. Lucas, 17: 19—Y le dijo: Levántate, vete: tu fe te ha sanado.
S. Juan, 5: 8—Dícele Jesús: Levántate, toma tu lecho, y anda.
Véanse S. Marcos, 2: 11, y S. Lucas, 5: 24.

Lo fatal ?

Pág. 152: pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente. /

Eclesiastés, 2: 17—Y aborrecí la vida; porque toda obra que se hacía debajo del sol, me era fastidiosa...
Ib., 4: 2—Y alabé yo los muertos, que ya murieron, más que los vivos hasta ahora.

Santa Elena de Montenegro 1906-1907

Pág. 190: Hora de Cristo en el Calvario, / hora de terror milenario, / hora de sangre, hora de osario. /

S. Mateo, 27: 45—Y desde la hora de sexta fueron tinieblas sobre la tierra, hasta la hora de nona.
Ib., 27: 51-52—Y, he aquí, el velo del templo se rompió en dos, de alto a bajo; y la tierra se movió, y las piedras se hendieron; y los sepulcros se abrieron; y muchos cuerpos de santos, que habían dormido, se levantaron.
(Véanse las notas a *Cantos de esperanza.*)

Pág. 191: Van rebaños dolientes... Van / visiones de duelo y afán / cual vió en su Apocalipsis Juan. /

Revelación, 6: 12-14—Y miré cuando él abrió el sexto sello; y he aquí, fué hecho un gran terremoto; y el sol fué hecho negro como saco de pelo, y la luna fué hecha toda como sangre; y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra... Y el cielo se apartó como un libro que es arro-

llado; y todo monte e islas fueron movidos de sus lugares.
Véanse los capítulos 9, 11 y 16, *ib.*

Gaita galaica 1906-1907

Pág. 193: Ya nos lo dijo el *Eclesiastés*: / "tiempo hay de todo": hay tiempo de amar, / tiempo de ganar, tiempo de perder, / tiempo de plantar, tiempo de coger, / tiempo de llorar, tiempo de reír, / tiempo de rasgar, tiempo de coser, / tiempo de esparcir y de recoger, / tiempo de nacer, tiempo de morir. /

Eclesiastés, 3: 1-8—Para todas las cosas hay sazón... (etc.)

¡Eheu! ¿1907?

Pág. 169: Como en medio de un desierto / me puse a clamar; /

S. Juan, 1: 23—Dijo: Yo soy la voz del que clama en el desierto: Enderezad el camino del Señor, como dijo Isaías profeta.
Isaías, 40: 3—Voz que clama en el desierto: Barred camino a Jehová, enderezad calzada en la soledad a nuestro Dios.

Poema del otoño 1910

Pág. 179: Tú has gozado de la hora amable, / y oyes después / la imprecación del formidable / Eclesiastés.

Eclesiastés, 3: 20—Todo va a un lugar; todo es hecho de polvo; y todo se tornará en el mismo polvo.
Ib., 12: 13—El fin de todo el sermón es oído: TEME A DIOS Y GUARDA SUS MANDAMIENTOS, porque esto es el todo del hombre.

Pág. 180: El domingo de amor te hechiza; / mas mira como / llega el miércoles de ceniza: / Memento, homo... /

Estas dos palabras se añaden a la frase sacada del Génesis, 3: 19—*...quia pulvis es, et inpulverem reverteris*, en la fórmula para la imposición de cenizas.

Pág. 181: Aún en la hora crepuscular / canta una voz: / "¡Ruth, risueña, viene a espigar / para Booz!" /

Libro de Rut, 2: 8—Entonces Booz dijo a Rut: Oye, hija mía, no vayas a coger a otro campo, ni pases de aquí: y aquí estarás con mis mozas.

XUM

	Ib., 2: 23—Y así ella se juntó con las mozas de Booz cogiendo, hasta que la siega de las cebadas y la de los trigos fué acabada; mas con su suegra habitó.
Pág. 182: Trocad por rosas azaha-res, / que suena el son / de aquel Cantar de los Cantares / de Salo-món. /	Cantar de los Cantares, 2: 1—Yo soy el lirio del campo, y la rosa de los valles. [4]
La rosa niña 1912	
Pág. 214: Bella / de toda belleza, a Belén tornó / la estrella, y la niña, llevada por ella / al establo, cuna de Jesús, entró. /	S. Mateo, 2: 9—Y ellos ... se fueron; y he aquí, que la estrella ... iba de-lante de ellos, hasta que llegando, se puso sobre donde estaba el niño.
Los motivos del lobo 1913	
Pág. 209: Francisco responde: "En el hombre existe / mala levadura. / Cuando nace viene con pecado. Es triste. / ...	Salmos, 51: 5—He aquí, en maldad he sido formado: y en pecado me ca-lentó mi madre
Pág. 210: fuegos de Moloch y de Sa-tanás. /	Moloc: dios de los Ammonitas; se le sacrificó por fuego: Libro II de los Reyes, 23: 10—... porque ninguno pasase su hijo o hija por fuego a Moloc.
Pág. 212: El viento del bosque llevó su oración, / que era: "Padre nues-tro, que estás en los cielos ..." /	S. Lucas, 11: 2-4.
Nemrod está contento 1914?	
Pág. 233: Y el Sacro Santo Espíritu / paloma se tornó. /	S. Mateo, 3:16,—... y, he aquí, los cielos le fueron abiertos, y vió al Espíritu de Dios que descendía como paloma, y venía sobre él. Véanse S. Marcos, 1: 10; S. Lucas, 3: 22, y S. Juan, 1: 32.
Pág. 233: ¡El Cristo de las bestias / ha sido el Mal Ladrón! /	Véanse S. Mateo, 27: 38, y S. Lucas, 23: 32-33, 39-43.
Pax 1915	
Pág. 249: Y nuestro siglo eléctrico y ensimismado, / entre fulgurantes	S. Juan, 1: 27—Este es el que ha de venir en pos de mí, el cual es mayor

XUM

destellos, / verá surgir a Aquel que fué anunciado / por Juan el de suaves cabellos. /	que yo, del cual no soy digno de desatar la correa del zapato. Véanse S. Lucas, 3: 16; Los Actos, 13:25, y Malaquías, 3: 1, 2, (...porque él será como fuego purgante...), y 3.
Pág. 249: y contra el homicidio, el odio, el robo, / El es la Luz, el Camino y la Vida. /	Véase la nota a *Yo soy aquel.*
Pág. 250: y Abbadón, Apollón, Exterminiana —que es el mismo— / surge de entre las páginas del Libro del Abismo. /	Revelación, 9: 11—...y tenían sobre sí un rey, que es el ángel del abismo, el cual tenía por nombre en Hebraico Abaddón, y en Griego Apolión. [5]
Pág. 250: y en la *gehenna* rechinar los dientes. /	S. Mateo, 8: 12—Mas los hijos del reino serán echados en las tinieblas de afuera: allí será el llanto y el crujir de dientes.
Pág. 250: Si la Paz no es posible, que como en Isaías / las ciudades revienten; /	Isaías, 22: 9—...y visteis las roturas de la ciudad de David, que se multiplicaron;...
Pág. 251: Se animaron de fuego y de electricidad / los Behemotes y Leviatanes. / En la bíblica inmensidad / no vieron más que los Isaías y los Juanes. /	Job, 40: 15—He aquí ahora Behemot,... *Ib.*, 41: 1—¿Sacarás tú al Leviatán con el anzuelo; y con la cuerda que le echares en su lengua? *Ib.*, 41: 31—Hace hervir como una olla la profunda mar; y tórnala como una olla de ungüento. Salmos, 74: 14—Tú magullaste las cabezas del leviatán: le diste por comida al pueblo de los desiertos. Salmos, 104: 26—Allí andan navíos, este leviatán que hiciste para que jugase en ella. Isaías, 27: 1—En aquel día Jehová visitará con su espada dura, grande, y fuerte, sobre el leviatán, serpiente rolliza y sobre el leviatán, serpiente retuerta; y matará al dragón que está en la mar. (Cfr. Revelación, 13: 1-8).

XUM

Pág. 251: Y que cuando del apocalíptico enigma / surja el caballo blanco, con resplandor y estigma, / los únicos que se hundan en la santa Verdad / sean los puros hombres de buena voluntad, / que entre las zarzas ásperas de este vivir han visto / las huellas de los pasos de Nuestro Padre Cristo. /

Revelación, 6: 2—Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado encima de él, tenía un arco; y le fué dada una corona, y salió victorioso, para que también venciese.

Ib., 6: 8—Y miré, y he aquí un caballo pálido; y el que estaba sentado sobre él, tenía por nombre Muerte, y el Infierno le seguía; y le fué dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, y con hambre, y con mortandad, y con fieras de la tierra.

Ib., 19: 11—Y vi el cielo abierto, y he aquí un caballo blanco; y el que estaba sentado sobre él, era llamado Fiel y Verdadero, y en justicia juzga y guerrea.

(Véase Zacarías, 6: 1-8, la visión de los cuatro carros).

Revelación, 6: 9—... vi debajo del altar las ánimas de los que habían sido muertos por la palabra de Dios, y por el testimonio que ellos tenían.

Ib., 20: 4—Y vi tronos, y se sentaron sobre ellos, y les fué dado el juicio: y vi las almas de los que habían sido degollados por el testimonio de Jesús, y por la palabra de Dios... y vivieron y reinaron con Cristo mil años.

Divagaciones 1915

Pág. 254: cual la de mi Señor Jesucrìsto, / mi alma está triste hasta la muerte. /

S. Mateo, 26: 38—Entonces Jesús les dice: Mi alma está muy triste hasta la muerte:...

Véanse S. Marcos, 14: 34, y S. Juan, 12: 27, Ahora es turbada mi alma; ¿y qué diré?

Azul (t. 4), 1886
"A un poeta"

Pág. 203: Deje Sansón de Dálila el regazo: / Dálila engaña y corta los

Libro de los Jueces, 16: 19—Y ella hizo que se durmiese sobre sus ro-

XUM

cabellos. / No pierde el fuerte el rayo de su brazo / por ser esclavo de unos ojos bellos. /

dillas: y llamado un hombre, rapóle siete guedejas de su cabeza: y comenzó a afligirle: y su fuerza se apartó de él.

(Véanse Los Números, 6: 5, y 1 de Samuel, 1: 11).

Prosas profanas (t. 2) 1896
"Canto de la sangre"

Pág. 147: Sangre de Abel. Clarín de las batallas. / Luchas fraternales; estruendos, horrores; /

Génesis, 4: 9-11—Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé: ¿Soy yo guarda de mi hermano? Y él le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir la sangre de tu hermano de tu mano.

S. Mateo, 23: 35—Para que venga sobre vosotros toda la sangre justa que se ha derramado sobre la tierra, desde la sangre de Abel el justo, . . .

S. Lucas, 11: 51—Desde la sangre de Abel, hasta la sangre de Zacarías que murió entre el altar y el templo: en verdad os digo, será demandada de esta generación.

Hebreos, 12: 24—Y a Jesús el mediador del nuevo concierto; y a la sangre del esparcimiento que habla cosas mejores que la de Abel.

Pág. 149: Sangre que la Ley vierte. /

Exodo, 24: 8—Entonces Moisés tomó la sangre, y roció sobre el pueblo, y dijo: He aquí la sangre de la alianza, que Jehová ha hecho con vosotros sobre todas estas cosas.

(Véase Levítico, 4: 4-7; 14: 49-52, 16: 14-19).

Hebreos, 9: 19, y 20—Diciendo Moisés: Esta es la sangre del testamento que Dios os ha mandado.

Ib., 9: 22—Y casi todas las cosas según la ley son purificadas con san-

XUM

gre; y sin derramamiento de sangre no hay remisión.

Ib., 13: 12—Por lo cual Jesús también, para santificar al pueblo por su propia sangre, padeció fuera de la puerta.

S. Mateo, 26: 28—Porque ésta es mi sangre del nuevo testamento, la cual es derramada por muchos para remisión de los pecados.

(Véanse S. Lucas, 22: 44, la agonía en el monte de las Olivas, y S. Juan, 19: 34, el abrirle a Cristo el costado por el centurión).

"Que el amor no admite"...

Pág. 184: Mi gozo tu paladar / rico panal conceptúa, / como en el santo Cantar: / *Mel et lac sub lingua tua.* / La delicia de tu aliento / en tan fino vaso apura, / ...

Cantar de los Cantares, 4: 11—Favus distillans labia tua, sponsa, mel et lac sub lingua tua: et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris.

Pág. 184: Y al perfume de tu ungüento / te persigue mi ventura, / ...

Ib., 1: 3—Trahe me: post te curremus in odorem unguentorum tuorum.

Cantos de vida y esperanza (t. 7) 1905

"Canto de esperanza"

Pág. 57: ¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo? / Se han sabido presagios y prodigios se han visto / y parece inminente el retorno del Cristo. /

Epístola I de S. Juan, 4: 3—Y todo espíritu que no confiesa que Jesu-Cristo es venido en carne, no es de Dios; y este tal espíritu es espíritu del anticristo, del cual vosotros habéis oído que ha de venir, y que ahora ya está en el mundo.

II Tesalonicenses, 2: 9—Aquel cuya venida será según la operación de Satanás, con toda potencia, y señales, y milagros mentirosos.

(Véase Epístola II de S. Juan, 1: 7 y Revelación, 13: 13-14).

Pag. 58: Ven, Señor, para hacer la gloria de tí mismo, / ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo, / ven a traer amor y paz sobre el abismo. /

S. Mateo, 24-27—Porque como relámpago que sale del oriente, y se muestra hasta el occidente, así será también la venida del Hijo del hombre.

Ib., 24: 29-31—Y luego después de la aflicción de aquellos días, el sol se oscurecerá; y la luna no dará su lumbre; y las estrellas caerán del cielo; y las virtudes de los cielos serán conmovidas. Y entonces se mostrará la señal del Hijo del hombre en el cielo, y entonces lamentarán todas las tribus de la tierra; y verán al Hijo del hombre que vendrá sobre las nubes del cielo, con poder y gran gloria. Y enviará sus ángeles con trompeta y gran voz; y juntarán sus escogidos de los cuatro vientos, del un cabo del cielo hasta el otro.

(Véanse S. Marcos, 13: 24-27, y S. Lucas, 21: 25-27).

Los Actos, 2: 19-20—Y daré prodigios arriba en el cielo, y señales abajo en la tierra, sangre, y fuego, y vapor de humo. El sol se volverá en tinieblas, y la luna en sangre, antes que venga el día del Señor grande e ilustre.

(Véase Joel, 2: 30-31).

Pág: 59: Y tu caballo blanco, que miró el visionario, / pase. ...

Véase la nota a *Pax*.

"Charitas"

Pag. 125:—Hijo mío, tus labios / dignos son de imprimirse / en la herida que el ciego / en mi costado abrió. ...

S. Juan, 19: 34—Empero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y luego salió sangre y agua.

"En el país de las Alegorías"

Pág. 167: Salomé siempre danza, / ante el tiarado Herodes, / eternamente. / Y la cabeza de Juan el Bautista, / ante quien tiemblan los leo-

S. Mateo, 14: 6-11—Y celebrándose el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodes [Salomé] danzó en medio, y agradó a Herodes. Y pro-

XUM

nes, / cae al hachazo. Sangre llueve. /

metió con juramento de darle todo lo que pidiese. Y ella, instruída primero de su madre, dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista. ... Y conviando, degolló a Juan en la cárcel. Y fué traída su cabeza en un plato, y dada a la moza; y ella la presentó a su madre.

El canto errante (t. 16) 1907

"En elogio del ilmo. Sr. Esquiú"

Pág. 64: Tal cual la Biblia dice, con címbalo sonoro, / a Dios daba sus loas. ...

Salmos, 150: 5—Alabadle con címbalos resonantes: alabadle con címbalos de jubilación.

"Epístola"

Pág. 139: ¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?

S. Mateo, 27: 32—Y saliendo, hallaron a un Cireneo que se llamaba Simón: a éste cargaron para que llevase su cruz.
(Véanse S. Marcos, 15: 21, y S. Lucas, 23: 26).

"Agencia"

Pág. 163: Se cumplen ya las profecías / del viejo monje Malaquías. /

Malaquías, 4: 1—Porque he aquí que viene el día ardiente como un horno, y todos los soberbios, y todos los que hacen maldad serán estopa; y aquel día que vendrá, los abrasará, dijo Jehová de los ejércitos, el cual no les dejará ni raíz ni rama.

"Lírica"

Pág. 189: y brilla en el celeste abismo Lucifer. /

Isaías, 14: 12—¡Cómo caíste del cielo, oh lucero, hijo de la mañana! ¡cortado fuiste por tierra, el que debilitabas las naciones!
S. Lucas, 10: 18—Y les dijo: Yo veía a Satanás, como un rayo, que caía del cielo.

"Interrogaciones"

Pág. 199:—León de hedionda melena, / meditabundo león, / ¿sabes de Hércules acaso...? / —Sí. Y de Job. /

Job, 4: 10-11—El bramido del león, y la voz del león, y los dientes de los leoncillos son arrancados. El león

viejo perece por falta de presa, y los hijos del león son esparcidos.
(Véanse *ib.*, 38: 39-41, y Salmos, 104: 21).

Pág. 200:—Tijera que destrozaste / de Sansón la cabellera, / ¿te atraía a tí Sansón? / —No. Su hembra... /

Véase la nota a "A un poeta".

Canto a la Argentina (t. 9) 1910.

Pág. 11: he aquí Canaán la preñada, / la Atlántida resucitada; / he aquí los campos del Toro / y del Becerro simbólicos; /

Deuteronomio, 32: 49—Sube a este monte de Abarim, al monte de Nebo, que está en la tierra del Moab, que está en derecho de Jericó; y mira la tierra de Canaán, que yo doy a los hijos de Israel por heredad.
(Véase Los Números, 34: 2).
Exodo, 32: 8—Presto se han apartado del camino que yo les mandé; y se han hecho un becerro de fundición, y lo han adorado, y han sacrificado a él, y han dicho: Israel, estos son tus dioses, que te sacaron de tierra de Egipto.
Salmos, 106: 19—Hicieron el becerro en Horeb: y encorváronse a un vaciadizo.
(Véanse Exodo, 32: 4; Deuteronomio, 9: 12 y 9: 16).

Pág. 18: dulces Rebecas de ojos francos, / Rubenes de largas guedejas, / ... cantad, cantad, Saras viejas / y adolescentes Benjamines, / con voz de vuestro corazón: / ¡Hemos encontrado a Sión!

Rebeca: Génesis, 25: 20.
Rubén: Génesis, 29: 32.
Sara (Sarai): Génesis, 12: 5; 17: 15, y 23: 1.
Benjamín: Génesis, 35: 16-18.

Hebreos, 12: 22—Mas os habéis llegado al monte de Sión, y a la ciudad del Dios vivo, Jerusalem la celestial, y a la compañía de muchos millares de ángeles.

Pág. 50: irán al Dios que no se nombra / y hallarán en la sombra luz. /

Exodo, 3: 13-14—... El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros: y si ellos me preguntan: ¿Cuál es su nombre? ¿Qué les responderé? Y respondió Dios a Moi-

sés: YO SOY EL QUE SOY. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel: YO SOY, me ha enviado a vosotros.

Jeremías, 44: 26—... He aquí que yo juré por mi gran nombre, dijo Jehová, que mi nombre no será más invocado en la boca de ningún varón judío...

Amos, 6: 10—... Y dirá: Calla, que no conviene hacer memoria del nombre de Jehová.

Revelación, 19: 12—... y tenía un nombre escrito que ninguno ha conocido, sino él mismo.

III

Rubén Darío "no fué poeta católico — aunque fué hombre católico", afirma con certeza Torres Rioseco.[7] Un examen detenido de sus poesías completas apoya la opinión del segundo y revela a ojos vistas la afición que tenía Darío por la Biblia. A pesar de que se había enamorado de las bellezas de la edad clásica, y de los deleites sensuales del mundo, Darío, hombre de conciencia profundamente religiosa, nos reveló en "Spes" la fe y la penitencia casi luminosa que a veces le conmovían, expresadas en términos de indudable sinceridad,

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme: Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.
Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda!"

Más que nunca se dirigió a la Biblia, cuya influencia se manifiesta claramente en el *Poema del otoño*. En "Santa Elena de Montenegro" podemos seguir las huellas de una lucha interior, que cinco años más tarde se sublimaría en "Pax", en cuyas páginas relampaguean profecías y símbolos del Apocalipsis.

XUM

Se puede ver que Darío sintió dentro de sí su propio Calvario; el poema "Divagaciones" nos trae el eco del Señor en el monte de los Olivos: "mi alma está triste hasta la muerte", mientras que "La Cartuja" muestra a Darío en busca de la tranquilidad y del perdón: un Darío que ya no quiere acercarse a "los rosales del jardín",

> ¡Y quedar libre de maldad y de engaño
> y sentir una mano que me empuja
> a la cueva que acoge al ermitaño,
> o al silencio y la paz de la Cartuja! [8]

Tenía una visión de la ciudad de Dios, ciudad de luz y de paz, hacia la cual anhelaba dirigirse, con sus múltiples dolores a cuestas, sin Cireneo que le ayudara. Ya empezaban para el poeta los años de angustia, en que la decadencia física y la disminución de su fuerza literaria le agobiaban. Aunque careciera Darío de una ortodoxia formal, nunca se alejó de las bellezas solemnes de la liturgia. Sus primeros versos tuvieron por inspiración las ceremonias de la Semana Santa. [9] El título del poema, "Ite, missa est", indica reminiscencias de fórmulas sacerdotales, y la frase, *solvet seclum in favilla*, del *Dies irae*, es otro recuerdo litúrgico. [10]

Al morir, en febrero de 1916, estaba en paz con la Iglesia. Su entierro fué una apoteosis, y una realización de las palabras de su poema, "Divina Psiquis",

> Entre la catedral y las ruinas paganas
> vuelas, ¡oh, Psiquis, oh, alma mía!...
> vuelas, ¡oh Mariposa!
> a posarte en un clavo de Nuestro Señor. [11]

FRANCIS VERY,

Universidad de California, Berkeley.

NOTAS

1 "En sus últimos años Darío lee mucho a Dante y lleva la Biblia en su equipaje. Trata de expresar visiones apocalípticas; se escapa hacia la poesía de los sueños". — A. Torres-Rioseco, *Rubén Darío—Antología poética*, Universidad de California, Berkeley, 1949; pág. XXXIII.

XUM

"La leía en traducción de Cipriano de Valera, y quizá algunas veces en las versiones ya clásicas de Torres Amat y de Scío; y, en los últimos años, en el texto latino de la Vulgata". — Marasso Rocca, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934; pág. XVII.

"Los primeros libros que cayeron en sus manos fueron *Don Quijote*, ... la *Biblia*, las *Epístolas* de Cicerón", ... Torres-Rioseco, *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, 1945; pág. 116.

2 A. Marasso, obra cit., pág. xvii.

3 Se ha servido de la Biblia en traducción de Cipriano de Valera, de la Biblia Tigurina, de la Vulgata, y de unas concordancias para poner en claro unos pasajes algo rebuscados. Nombres bíblicos, de uso frecuente y de valor ya antonomásico, como son "Adán", "Calvario", "Lía", "Rut", "Torre de Babel", etc., no van citados en el glosario. El orden es cronológico: las fechas yuxtapuestas se sacan de la *Antología poética*, de Torres; la paginación también, hasta el poema "A un poeta".

4 La Vulgata dice: *Ego flos campi, et lilium convallium*; la Biblia Tigurina (ed. de 1703), lee: *Ego sum rosa Scharonis, lilium convallium.*

5 La Vulgata añade: *latine habens nominum Exterminans.*

6 Los siguientes poemas se sacan de las *Obras completas*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1917-1918. Se dan el número del volumen y la fecha de primera publicación.

7 *Antología poética*, pág. XXII. Cfr. Crispo Acosta, O., ("Lauxar"): el catolicismo de Darío no fué sino "una forma aguda y perversa de su voluptuosidad". *Rubén Darío y José Enrique Rodó*, Montevideo, 1924; pág. 103.

8 *Poema del otoño*, (*Obras completas*, t. 11), pág. 130.

9 *Autobiografía*, (*Obras completas*, t. 15), pág. 12.

10 *Cantos de vida y esperanza*, (*Obras completas*, t. 7), pág. 157; *Poema del otoño*, pág. 93.

11 *Lira póstuma*, (*Obras completas*, t. 21), pág. 177.

PERFILES

Tres grandes escritores brasileños

I

Euclides da Cunha

Cuando se habla de la novela auténticamente americana y se olvida el sentido precursor que para ella significó *Os sertoes*, es evidente que se comete una injusticia. La obra maestra de Euclides da Cunha merece —y está logrando, final y felizmente— la más amplia difusión en todos los países de América, pues ella representa una fecha en la literatura del Brasil y del Continente.

Es la novela americana por excelencia, que se nutre de realidad y que se enfrenta con la vida áspera, para decir, en palabras candentes, el dolor de las grandes soledades donde el hombre lucha con el medio agresivo y con la acritud de los instintos humanos.

Es *Os sertoes*, pues, una obra ya clásica, que ningún americano debe desconocer. Cuando Euclides la escribió, no pensó en el público ni tuvo afanes de pulcritud estilística. La obra resiste el embate de los años y crece gallardamente, porque está palpitante de humanidad, de americanidad y de universalidad.

Novela originalísima, de fuerza emotiva y plástica, que para muchos lectores constituye la revelación de un nuevo mundo. Bien estructurada, magistralmente desarrollada, pese a su apariencia de opulento desorden, tiene a veces, en su construcción, algunos tonos

XUM

recios y hasta violentos, que pueden evocar, en cierta manera, al *Facundo* de Sarmiento, con el que más de una vez ha sido comparada.

Euclides da Cunha, que nació en el Estado de Río de Janeiro, en 1866, realizó estudios en la Escuela Militar, estudios que —en aquellos últimos años del Imperio— abandonó por sus ideas tenazmente republicanas. Dedicóse a la ingeniería civil y así lo vemos realizando obras de trascendencia en el Estado de San Paulo. El periodismo lo atrajo y fué su iniciación en la creación literaria.

Espíritu tímido y fuerte a la vez, cuando terminó de escribir sus *Sertoes*, su obra gloriosa, dudó en darla a la publicidad. Uno de los que mejor comprendieron y estimularon a Euclides fué el barón de Río Branco, siendo ministro de Relaciones Exteriores. Con motivo de la demarcación de límites entre Brasil y Perú, confió a Da Cunha una misión exploradora al río Purus. Al retornar a Río, Euclides formó parte de dicho Ministerio. Escribió otros libros: *A margem da historia*, *Estudos e confrontos* y dejó una generosa labor dispersa en los periódicos. Su obra maestra es —lo repetimos— *Os sertoes*, traducida al español con el título de "Los sertones".

En la obra total de Euclides da Cunha es fácil advertir, junto a su genio de creador, su cultura filosófica y sociológica y su conocimiento de la psicología del pueblo, cuyo lenguaje conocía y aplicaba muy bien en sus páginas, resultando así que la versión española de ellas significa un trabajo, casi heroico, de investigación e interpretación.

Euclides da Cunha falleció trágicamente en 1909.

XUM

II

Lima Barreto

Nacido en Río de Janeiro en 1881, Alfonso Henriques de Lima Barreto dejó una obra suficiente para valorarlo como uno de los mayores novelistas brasileños y americanos. Su difusión es muy escasa fuera de su patria. Y aun en el Brasil, son especialmente los grandes escritores quienes mejor lo han comprendido.

Desde muy temprano —desde los tiempos de sus estudios en la Escuela Politécnica—, Lima Barreto demostró viva afición por la lectura de grandes filósofos, especialmente Spencer, Kant y Comte, así como por novelistas de la talla de Flaubert, Eça de Queiroz, Maupassant y Daudet. Y, sobre todo, conoció la vida, el panorama cotidiano de los destinos dolientes, de la humanidad ávida de serenidad y de felicidad.

Un libro suyo de crónicas, titulado *Bagatelas*, demuestra bien la agudeza y agilidad de su espíritu, su don de observación finísima. Pero es sobre todo en sus novelas donde mejor se refleja su personalidad vigorosa, sutil, originalísima. El filósofo brasileño Jackson de Figueiredo afirmó que "un libro de Lima Barreto es un libro de un maestro, porque en el novelar social contemporáneo sus obras están en primera fila, siendo el primero de su generación". Se ha discutido tan alto elogio, como también el que expresó Antonio Torres, calificando a Lima Barreto como "el único novelista brasileño de valor, el único verdadero".

Pero es indudable que, sin llegar a colocar su nombre en una cumbre solitaria, débese reconocerle, junto al valor intrínseco de su obra, cierto sentido precursor, no sólo en su hondura social, sino también en algunas características de su estilo, un tanto desorde-

XUM

nado, pleno de vida y de nervio: estilo que precedió al que hoy valoramos en la auténtica novela americana, libre de pulimentos preciosistas. Además de ese sentido precursor, hay que reconocer que ningún novelista, en el Brasil, supo reflejar con tal eficacia las críticas a una sociedad llena de prejuicios y de defectos, de miserias y de ironías. Ese tono mordaz de su novelística lo emparenta —algunas veces— con Huxley. En otras ocasiones, con Ernest Hemingway.

Lima Barreto poseía en alto grado el don del análisis del espíritu humano: su arte era a manera de un espejo que lograba captar limpiamente las reacciones anímicas. Y ello, unido a una técnica sabia y a un gran acopio de detalles realistas. Es lástima que sus obras esenciales no hayan sido traducidas todavía a nuestro idioma, pues es éste uno de los valores universales de América, y su obra va ganando, a medida que avanza el tiempo. Ahí están, para demostrarlo, sus *Recordaçoes do escrivao Isaías Caminha*, sus *Historias e sonhos*, su *Gonzaga de Sá*.

Lima Barreto falleció en 1922.

III

Graça Aranha

PERSONALIDAD de alta trascendencia en la literatura brasileña de todos los tiempos, José María de Graça Aranha dejó una obra riquísima, que le da, asimismo, puesto de primera fila en la literatura de toda América.

Nacido en 1868 en San Luiz, capital del Estado de Maranhao, estudió derecho en la Facultad de Recife, donde fué discípulo del filósofo Tobías Barreto. La novela *Chanaan*, que Graça Aranha publicó en 1910, constituyó la revelación de un extraordinario temperamento, cuya vibración vital se armonizaba con una serena hondura conceptual. Y todo ello expresado en una prosa ágil, personalísima, densa, sustancial. A través de la generosa labor de este brasileño, esas virtudes son constantes. Las hallamos en *Malazarte*, obra de profunda simbología, que fué representada en París; en sus estudios acerca de Machado de Assís y de Joaquim Nabuco, en *A esthetica da vida* y, sobre todo, en la que consideramos su obra maestra: *A viagem maravilhosa*, novela que se ubica entre las mejores realizaciones de su género, en la literatura americana de nuestro siglo.

A viagem maravilhosa, cuya primera edición fué publicada en 1928, es el prototipo de la novela moderna, rica de humanidad, en la que el enfoque realista se une a la matización psicológica; novela de gran fuerza descriptiva, emotiva y comunicativa, cuya plasticidad expresional armoniza con un suntuoso vuelo imaginativo.

Graça Aranha poseía una vastísima cultura literaria, filosófica y —sobre todo— humana. Era, por excelencia, el espíritu joven, de eterna y serena juventud. Así lo hallamos en su lucha para remozar el espíritu de la Academia Brasileña de Letras (lucha de la

XUM

que habla su libro *O Espirito Moderno*) y así lo evocamos, sobre todo, en su noble participación en el tan interesante y fecundo movimiento de renovación estética del Brasil, expresado entre los años de 1920 a 1922.

Los nombres que deben quedar grabados al frente de esa noble lucha, junto al de Graça Aranha, son los de Mario y Oswaldo de Andrade, Ronald de Carvalho, Héctor Villalobos, Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Renato Almeida, Menotti del Picchia y otros. Ya en la poesía, ya en la novela, la música o la crítica, cada uno aportaba —como a fines del siglo XIX los simbolistas franceses— su colaboración, su creación, su faceta necesaria para el conjunto. Y fué sobre todo la figura de Graça Aranha —de regreso de Europa y en pleno prestigio intelectual y moral— que reafirmó e hizo triunfar aquella renovación.

Subrayemos también su brillante carrera diplomática, en Europa, donde consolidó notablemente su excepcional cultura. Anteriormente a su incorporación al servicio diplomático, había ocupado la secretaría del tribunal de arbitraje encargado de dictaminar en las reclamaciones bolivianas acerca del Acre.

Espíritu muy brasileño y muy universal, creador, combativo, lírico y cósmico, desbordante, para Graça Aranha una novela era "todo el arte": música, color, poesía, ensayo, y todo ello, en auténtico clima literario y novelístico. Y rutilante de vida y de humanismo, en opulencia emocional, generosa de dinamismo, esencial.

Graça Aranha falleció el 26 de enero de 1931, en Río de Janeiro, la ciudad que tan bien conocía y en que tan magistralmente reflejó en su mejor novela.

GASTÓN FIGUEIRA

XUM

RESEÑAS

NÉSTOR CARBONELL, *Martí, carne y espíritu.*—2 tomos, de 300 y 415 páginas. Edición-homenaje a la República de Cuba en el cincuentenario de su independencia. La Habana, 1952.

Este libro que Néstor Carbonell consagra al poeta de la libertad, José Martí, tanto por su estilo como por su pensamiento, no debiera faltar en la biblioteca de ningún estudioso del mundo. La figura que simboliza está tan bien representada y es tan justo y exacto el pensamiento martiano que, a través del escritor, nos identificamos con la tragedia, la pasión y el martirio del gran cubano. Si no conociéramos a Néstor Carbonell como un escritor de garra, a través de una obra vasta que data de años atrás, esta obra le daría méritos suficientes como para situarle entre los escritores más responsables de América.

Escrito en primera persona, este libro no es una biografía propiamente dicha, sino un relato de la propia vida contada por el mismo José Martí, con sus quebrantos, desde la niñez; la lucha entre el hijo y el padre: éste por obligarle a dedicarse a una actividad mercantilista, aquél por aprender a leer y escribir, saturándose de toda la literatura que caía bajo su mirada. Su internación en una escuela y vinculación con los ideales de independencia cubana, en tanto proseguía la lucha entre padre e hijo; dos caracteres firmes, como tallados en bronce, con las angustias propias de tal situación y luego, a los 17 años, la prisión, por conspirar contra el régimen.

Condenado a trabajos forzados, con grillos a los pies, su permanencia en la prisión le ha templado decididamente para conocer a los hombres, en sus desdichas y egoísmos. Indultado luego, fué desterrado a España, donde toma contacto con el movimiento revolucionario ibérico,

XUM

con Fermín Salvochea como símbolo; su ingreso en la Universidad; el regreso a Cuba a través de varios países de América; su participación en un nuevo movimiento conspirativo fracasado y nueva deportación a España; su contacto con los hombres de la república española y sus grandes decepciones en cuanto al concepto mezquino de la libertad acerca de la independencia cubana. Nuevo viaje a América; su actuación en la vida cultural americana; los grandes fracasos y las no menos inmensas satisfacciones en su correspondencia con los hombres que componían la emigración cubana a raíz de las infortunadas intentonas de sacudir el yugo de la tiranía española. Después, la aglutinación de voluntades, que le exigió una labor gigantesca para convencer uno a uno a los más conspicuos figurones de la situación, para ir canalizando las corrientes revolucionarias a un movimiento puramente de libertad, sin capillas ni prebendas individuales; sin politiquerías domésticas de baja catadura; sin militares ambiciosos, porque una república que no tuviera por norte la liberación de todos los cubanos, en una base esencialmente democrática y libre, equitativamente justa, sin explotados ni explotadores, "no vale una lágrima de nuestras mujeres".

De ahí, los preparativos dedicidos para la revolución, con inteligencia, sigilo, honradez personal, rayana en lo inimaginable, logrando dinero aquí, alijando barcos allí; trasladándose de un punto a otro para atar cabos dentro de un país extraño que más tarde, a la larga, habría de beneficiarse con la compra económica de Cuba, ideal que antes había preconizado por anexión; llevando consigo el gran secreto, la clave de todo el movimiento, corriendo todos los riesgos del más inferior al superior de los hombres, hasta su muerte, cuando estalló la revolución, ya en tierra cubana. En una escaramuza con una avanzadilla española, una bala tronchó la vida de ensueño, del poeta lírico, del más puro héroe que Homero jamás imaginó.

El hombre que, niño aún, besó los grillos que mordieron sus piernas y los llevó como trofeo, para enseñar a los hombres que sólo hay un medio de conquistar la libertad y es luchar por ella y para ella, noche y día; que hay que obedecer a su conciencia y cumplir la palabra empeñada. Somos muchos millones sobre la tierra; pero para ir delante de los hombres, hay que ver más lejos que ellos. La vida de Martí que expone Néstor Carbonell, con tanta delicadeza, poéticamente emotiva, utilizando la palabra y el pensamiento del héroe, con el mayor respeto

y admiración, aporta tanta enseñanza, consuelo y confianza juntas que no hay página con frase que no encierre una imagen, una idea, una ilusión, una dosis de ternura y ambición de libertad.

CAMPIO CARPIO

LUIS MONGUIÓ, *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología.*—New York, Hispanic Institute in the United States, 1952. Rústica, 144 pp. Precio: $2.00.

Como es usual en las monografías de *Autores modernos* publicadas por el Instituto Hispánico de Nueva York, este estudio dedicado a César Vallejo se divide en las cuatro partes que el título indica.

El profesor Monguió comienza la biografía del poeta peruano con unas páginas que dedica a Santiago de Chuco —pueblecito del Perú—, en lógica creencia de que el artista tiene fuertes raíces en su tierra y que ésta ha influído en él de un modo básico y trascendental. Y no solamente lo emplaza y lo describe sino que se remonta a los tiempos de su fundación, a los días de la Colonia virreinal, y luego avanza hasta fines del siglo XIX —en cuya última década nació su biografiado— para ocuparse de su población, de sus productos y de otros aspectos notables. Abundantes textos antiguos y modernos apoyan y comprueban cada uno de los datos que contribuyen a esta completa reconstrucción geográfica e histórica.

La fecha de nacimiento, incierta hasta el momento, ocupa también la atención del profesor Monguió, el cual, después de laboriosas investigaciones y escrupuloso cotejo de documentos, fija con seguridad el año 1892 y señala como día casi probable el 15 ó 16 de marzo.

La evocación de la casa paterna, luego, y de la familia del poeta termina por precisar el mundo en que se desarrolló la infancia de César Vallejo. Las escasas referencias que de ella se poseen, han obligado al biógrafo a presentarla de un modo somero pero suficiente. Viene después la adolescencia: aquí se ocupa de la educación secundaria recibida por el poeta y de sus primeros empleos. Monguió apunta, por primera vez en su biografía, que César Vallejo empezó a experimentar "problemas económicos personales que luego le atenazaron toda su vida". Nos

XUM

advierte, además, que dichos empleos permitieron al poeta observar bien de cerca las condiciones del campesino peruano.

Sabemos que César Vallejo estudió en la Universidad de Trujillo, graduándose de Bachiller en Letras en 1915, después de presentar como tesis un estudio sobre *El romanticismo en la poesía castellana*. Aun prolongó sus estudios hasta 1918, ganándose la vida durante estos años como preceptor en dos escuelas. Monguió reseña los rasgos más salientes de César Vallejo como maestro: poco puntual, distraído, benévolo, con una pronunciación de hombre de la Sierra... Y, en Trujillo, una vida de bohemia le arrastró fatalmente a expresarse en versos, apareciendo los primeros en 1913 en un boletín escolar. Los siguientes vieron la luz en una revista y en periódicos de aquella ciudad, cuyo ambiente y círculos literarios son descritos por Monguió para situar en él y en ellos al joven poeta. Estos poemas recibieron elogios, críticas adversas y hasta ridículas burlas del lado conservador. Para los críticos "pacatos", César Vallejo era un irreverente que escribía "mamarrachos". Pero los ataques pasaron de límite y el joven poeta fué víctima de un atentado nocturno en que estuvo a punto de perder su melena...

Llega 1918 y Vallejo aparece en Lima, donde es saludado por un artículo de Valdelomar que anunciaba "el nacimiento de un gran poeta".

Monguió sigue la vida de éste, reconstruyéndola cabalmente: César Vallejo se presenta ante el lector con relieve y bulto de persona viva; pues la verificación de las noticias biográficas —muy abundantes y exactas— está dada en notas al pie de cada página y así no interrumpe el ritmo vital y el interés humano que su figura emana.

A fines de 1918 su primer libro de poemas —*Los heraldos negros*— vió la luz. Monguió lamenta no haber podido averiguar —a través de periódicos y revistas de la época— la acogida que tuvo la obra entre sus contemporáneos inmediatos. No obstante, algunas referencias encontradas le hacen suponer que el libro fué recibido con frialdad e indiferencia.

En Lima también cursó estudios de Letras y Derecho. En 1920 perdió su empleo de maestro y decidió marchar a París. Pero, antes de partir, intervino en sucesos políticos que ocurrieron en su pueblo natal y sufrió persecución y encarcelamiento. Monguió refiere estos hechos —dolorosa etapa en la vida de su biografiado— con bastantes detalles. Estos acontecimientos retardaron el proyectado viaje del poeta, el cual, ya en libertad, ganó un premio con un cuento y, con el dinero de la recom-

pensa, editó su segundo libro de poemas: *Trilce* (1922). Según parece, el libro cayó en el vacío y su autor, descorazonado, decidió partir a Francia definitivamente. Monguió declara no conocer los medios económicos con que el poeta se lanzó a esta gran aventura, a mediados de 1923. Lo cierto es que luchó con la miseria en la gran capital, viviendo en el Barrio Latino años de bohemia y desvalimiento. Pero en 1925, al crearse el Bureau des Grands Journaux Latino-Américains, Vallejo trabajó en la nueva empresa mejorando así su crítica situación. Monguió supone que, a fines de este año, Vallejo debió ir a España con una beca, a la cual renunció pronto "por no poder soportar el ambiente del gobierno de Primo de Rivera", regresando a París casi inmediatamente.

Vallejo sufrió por entonces una profunda crisis intelectual y filosófica —bien estudiada y fundamentada por su biógrafo— que terminó por llevarle a Rusia a fines de 1929. Monguió opina que los dos viajes que hizo a aquel país y el encarcelamiento en el Perú, fueron algo crucial en la vida y obra del poeta. Poco después, Vallejo marchó a Madrid, en donde apareció la segunda edición de *Trilce* (1930) con un prólogo-noticia de José Bergamín y con un poema-salutación de Gerardo Diego.

Expulsado de Francia a causa de su filiación política, trabajó en varios periódicos madrileños. Y en Madrid escribió su novela *El Tungsteno* que se publicó en 1931. En este mismo año apareció un volumen que contenía sus artículos sobre Rusia, con el título de *Rusia en 1931, Reflexiones sobre el Kremlín*, bien apreciado por la crítica, según parece, pues fué recomendado en el fallo de la Asociación del Mejor Libro del Mes.

Cuando se proclamó la República el 14 de abril de 1931, Vallejo "estaba dedicado en Madrid a una intensa actividad política". Vallejo, además, frecuentaba los círculos intelectuales madrileños y trataba a Rafael Alberti, a García Lorca, a Pedro Salinas...

Según se cree, Vallejo regresó a Francia a principios de 1933. Monguió dice: "Desde su regreso a París quién sabe cómo y de qué vivió César Vallejo..." Sin embbargo, es casi seguro que llevaba una vida difícil y quizá miserable. Pero su labor literaria no se interrumpió: escribió varios dramas, una comedia y preparó dos volúmenes de estudios y ensayos, obras casi todas inéditas hasta la fecha.

Al estallar la insurrección franquista, en 1936, Vallejo se incorporó con todas sus fuerzas —las últimas que le quedaban— a la defensa del pueblo español, escribiendo generosamente artículos y más artículos.

Por último, "rompe de nuevo en poesía", componiendo su libro *Poemas humanos*, una serie del cual se relaciona con la tragedia española: "España, aparta de mí ese cáliz".

Monguió acaba la vida de César Vallejo, narrando patéticamente su enfermedad y muerte.

La segunda parte de la monografía está dedicada al estudio de la obra de César Vallejo. Monguió examina en ella cada uno de sus libros, los cuales quedan perfectamente caracterizados; sobre todo, en cuanto a sus rasgos esenciales, mediante un análisis de su estructura y composición, influencias, temática, estilo, etc. Observa un crecimiento poético entre su primer y segundo libro, siendo este último una obra autónoma e independiente, liberado su autor del modernismo: "poesía básicamente humana, envuelta en una manera sintética como la de las escuelas vanguardistas, en un alarde de liberación con respecto a la retórica y poética de la generación anterior". En cuanto a las obras en prosa de César Vallejo, también son enjuiciadas en sus aspectos más sobresalientes. Los *Poemas humanos* acaso merecen el examen más apasionado —y más sentido— de Monguió, tal vez porque el tema de España juega en él una parte importantísima, quizá porque el alma queda en ellos más "al desnudo", o porque este libro es "más que piedad: es amor, es solidaridad y es acción".

> Amado es aquel que tiene chinches,
> el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
> el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas...

(¡Sólo puede decir esto el poeta que ha sufrido un hambre trágica!)

Una completa bibliografía y uan adecuada y eficaz antología cierran este libro de Luis Monguió, estudio que es menester considerar capital para el entendimiento de la vida y la obra de César Vallejo, poeta peruano "cuyo dolor subjetivo se identifica con el de la raza indígena y se expresa con novedad y sintetismo", en opinión de Federico de Onís que le incluyó en su vasto monumento antológico de 1934.

CONCHA ZARDOYA,

Tulane University.

JULIO JIMÉNEZ RUEDA, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*.—Editorial Porrúa, S. A., México, D. F., (1951), 132 pp.

La conmemoración del tricentenario del natalicio de la ilustre escritora mexicana, poeta y prosista, Sor Juana Inés de la Cruz —que de hecho se inició aquí hace un lustro con la publicación de documentos importantes—, no ha concluído, en nuestro continente y en Europa, a la vez que el año de 1951 en el cual se celebró mundialmente ese acontecimiento.

En varias ciudades del norte y del sur de América y en distintos países, no sólo de habla española, han aparecido estudios y se han efectuado conferencias, en los cuales se enfoca algún aspecto de la vida y la obra de la Décima Musa. Entre las conferencias más recientes, figura la que sustentó con éxito en San Antonio Texas, E. U. A., ante numerosos y entusiastas oyentes, el licenciado Julio Jiménez Rueda, autor del libro que aquí se reseña.

Tal conferencia, la central de una serie incluída en los cursos que año tras año imparte un grupo de profesores universitarios mexicanos, en aquella ciudad, fué una excelente síntesis biográfica y crítica de Sor Juana Inés de la Cruz, y mereció por ello los honores de que un aparato grabador de sonido la conservara, con el propósito de que puedan conocerla auditorios de otras ciudades norteamericanas.

Los que tuvimos el privilegio de escucharla directamente de labios del conferenciante —entre ellos se contaba, por fortuna para él, quien esto escribe—, comprendimos que quien podía sintetizar en una hora lo más saliente de la existencia y de la producción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz, conocía a fondo la vida y la obra de la que sigue siendo la más eminente figura femenina de las letras mexicanas.

El lector de *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)* —libro equivalente al que sobre *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo* dió a conocer en su oportunidad—, tendrá una impresión análoga, al comprobar que ni en lo biográfico ni en la bibliografía sorjuaniana hay aspectos ignorados para Jiménez Rueda.

Quien estilizó, sucesivamente, en forma narrativa primero y dramática después, la trayectoria vital de la insigne monja, en las páginas de *Sor Adoración del Divino Verbo* y en las escenas de *Sor Adoración* —que

María Teresa Montoya interpretó en el teatro Virginia Fábregas—; quien trazó antes el "Tríptico de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz" *Camino de perfección* —formado por tres diálogos entre Sor Juana y su confesor el padre Antonio Núñez de Miranda—, y realizó después, en aplaudido discurso, el paralelo entre *Santa Teresa y Sor Juana*, ha vuelto al tema preferido, después de ampliar su dominio, con el conocimiento de nuevos datos.

En los últimos cinco años, la bibliografía sobre Sor Juana, al ampliarse, ensancha la visión precedente y permite rectificar en varios puntos la primera etapa vital de la mujer: aquélla que se desenvolvió en el mundo, antes apenas conocida por todos sus biógrafos que escribieron acerca de ella hasta 1947.

Basándose en esas publicaciones recientes, Jiménez Rueda, al escribir los diez primeros capítulos de *Sor Juana Inés de la Cruz en su época*, indirectamente rectifica a los mal informados biógrafos precedentes —los anteriores a 1951—, al incorporar a la vida de la singular mujer, los datos ignorados antes, que se refieren a infancia y adolescencia, antepasados, parientes —hermanas y mediohermanos—, amigos y ambientes en que transcurrieron los tres primeros lustros de aquella excepcional vida.

Los capítulos restantes de la obra comentada, pertenecen a su etapa monjil, mejor conocida; mas en ellos hay también el atractivo de la forma nueva que el autor, prosista de calidad, imprimió al relato, hecho en breves estampas, de corte azoriniano por la sobriedad y precisión objetiva, no exenta de toques de lirismo, cuando la narración lo requiere.

Esta edición, que lleva al frente un retrato —dibujo a líneas— de Sor Juana, fué hecha a fines de 1951 en la Imprenta Nuevo Mundo. En ella sólo se advierte —lunar casi inevitable— alguna errata que no afecta el fondo y que el lector puede subsanar fácilmente.

FRANCISCO MONTERDE

LITERATURA

Llama de amor viva

(SEGUNDA PARTE)

XI

Y así el 14 de agosto de 1667, Juana de Asbaje entró en el convento de San José de Carmelitas Descalzas, antes de cumplir sus diez y seis años de edad. Entró de novicia en una de las órdenes más estrictas de la iglesia, en que la austeridad de la regla, la disciplina, sujetan a todo espíritu en un mandato de silencio.

Allí llegó la niña acompañada de sus buenos amigos el virrey Mancera y la Virreina, y cuando se despidió de Laura y se quedó sola en el frío locutorio del convento, su pobre corazón se encogió y tembló como una llama al viento. Y se acordó otra vez de la "amiga" de los lejanos días de Panoayan y aun de Nepantla: de su hermana mayor; de la dulce bondad de su madre; de la serena dulzura de su padre; y de los verdes campos de Amecameca. Ahora abandonaba el mundo para siempre; ahora iba a vivir en una simple celda el resto de su vida. Un sollozo le fué subiendo por el pecho, por la garganta, hasta la boca, pero allí murió estrangulado. Juana Inés levantó su alma hasta su cielo y musitó:

—¡Oh, Virgen María, oh, Reina de los Angeles, ayuda a tu sierva en esta hora; conforta su espíritu; guíala por la senda que conduce a tu divina morada!

XUM

Una fuerza desconocida entró en ella; una corriente de alegría pasó por todo su cuerpo y se iluminaron sus ojos, y cuando la madre superiora la vino a recibir Juana Inés se acercó a ella, radiante y bella como una rosa mística.

Pero el estado de religiosa carmelita es duro. Juana Inés trató de guardar su puesto; pero la regla a que se sometió exigía esfuerzos superiores a su voluntad. Su espíritu la hacía resistir todos los sacrificios pero su cuerpo no tuvo la misma resistencia. Juana Inés enfermó gravemente, pero de sus labios nunca salió una protesta. La virreina, alarmada por su enfermedad, consiguió que el día diez y ocho de noviembre Juana saliera otra vez al mundo, que fué salvarle la vida.

Juana Inés fué a convalecer al palacio. Allí fué amorosamente cuidada por la virreina, y después de algunos meses volvió a sentir el deseo de vivir, que ella atribuyó al mucho amor que le tenía la Marquesa de Mancera. Cara a cara a la muerte, cuando ésta se preparaba con su mortal tijera a cortar el hilo de su existencia, Juana invoca el nombre de su amiga:

> Mira que sola Laura manda aquí.
> Ella corrida al punto se apartó
> y dejóme vivir sólo por ti.

Debió pensar mucho esos días Juana Inés en su madre Teresa, la fundadora de esa orden de Carmelitas. Como ella, se sintió atraída a los libros por sobre todo otro interés; como ella, se sentía pecadora en sus grandes virtudes; y como ella, enfermó gravemente al entrar en la vida conventual. Como Teresa pudo escribir:

"En el año de noviciado pasé grandes desasosiegos con cosas que en sí tenían poco tomo, mas culpábanme sin tener culpa hartas veces. Yo lo llevaba con harta pena e imperfección, aunque con el gran contento que tenía de ser monja todo lo pasaba. Como me veían procurar soledad y me veían llorar por mis pecados pensaban era de contento y así lo decían."

Cuando Juana se sintió completamente restablecida decidió alejarse definitivamente del mundo y despidiéndose otra vez de

XUM

sus amigos entró en el convento de las religiosas de San Jerónimo e hizo profesión con el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz, el 24 de febrero de 1669.

* * *

Porque su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda, no había cesado de instarla, en los meses que Juana estuvo convaleciendo, para que volviera a la vida conventual. Apenas había dado la doncella los primeros pasos por los jardines del palacio cuando ya el buen padre le había dicho:

—Acuérdate, Juana, de tu madre Teresa. Tan enferma estuvo en sus primeros días de novicia que tuvieron que llevarla a casa de su hermana. A menudo perdía el conocimiento y en una ocasión estuvo tan mal que todos la dieron por difunta. Sin embargo, como todavía podía mover un dedo de la mano derecha, no la enterraron. Pero Dios se acordó de ella en esa hora porque la tenía predestinada para cosas sublimes.

—Razón de sobra tiene usted, padre, para aconsejarme —había dicho Juana Inés. —Pero yo no creo poder servir bien al Señor con un cuerpo débil y una mente nublada. Yo quiero dar a su Majestad lo mejor que hay en mí, y no es justo ofrecerle un fruto dañado. Yo volveré al monasterio cuando esté segura de permanecer en él hasta la hora de mi muerte.

Cuando Juana se sintió fuerte otra vez y comunicó al padre Núñez de Miranda su deseo de volver a encerrarse, éste dió gracias a Dios por haber iluminado a su hija espiritual. Y el día en que Juana hizo su profesión solemne, se hicieron grandes fiestas, sufragadas por el padre Núñez. "Este se mostró tan alegre y satisfecho ese día que él mismo preparó desde la víspera las luminarias e invitó a lo más granado de los cabildos eclesiástico y secular, a las sagradas religiones, y a la nobleza de México."

El padre Calleja describe así la entrada de Juana en este monasterio: "El convento de San Jerónimo fué el mar pacífico, en que para ser peregrina, se encerró a crecer esta perla."

El convento de San Jerónimo estaba situado al sur de la ciudad de México y era un asilo de paz en la bucólica calma de su ambiente. La llegada de Juana Inés fué un grato aconteci-

XUM

miento en la sencilla existencia de las monjas. Juana era ya la poetisa celebrada en todas partes, la Décima Musa, la mujer más culta de su patria. Y ahora llegaba a ese retiro precedida de su gloria y guiada por la suave autoridad de los virreyes. Juana iba además generosamente dotada por don Pedro Velázquez de la Cadena, hombre de sólida fortuna y de clara familia; entraba de la mano del venerable Núñez de Miranda.

Hubo luminarias y arcos en esa solemnidad; se alegraron las monjas; se escribieron poemas alusivos al acto; se volvieron a llenar de lágrimas los ojos de "Laura"; se enorgulleció el padre confesor por su triunfo. Juana Inés ya no era la vacilante jovencita de San José. Su enfermedad había sido una revelación y ahora iba serena y firme hacia su destino. Ni siquiera volvió los ojos hacia su pasado esta vez; ensueño místico la arrastraba. Había sido la elegida del Señor.

XII

La Priora Sor María de San Miguel llevó a Sor Juana Inés de la Cruz por todo el convento. La santa casa era grande y hermosa; había capillas en su interior y los claustros y patios estaban rodeados de altos muros. Pero la celda de Sor Juana estaba situada arriba de un jardín, en el piso más alto del convento. Desde ella podían verse unas pobres callejuelas, los suburbios de México, los árboles del bosque de Chapultepec, y en la lejanía, las montañas dormidas del Valle.

Don Ezequiel Chávez divaga así acerca de la vida de la monja en su celda: "Por dos siglos miraron las hermanas, desde los patios, allá arriba, la celda de Juana Inés, con su alta ventana abierta al Sur, que le vertía temprano a cada aurora las luces del sol naciente, y le entregaba cada tarde las del sol muriente, y por la que ella miraba en las noches claras del invierno, los cuatro clavos brillantes de la gran Cruz del Sur, rutilando en la sombra. Pasado el umbral de la celda ¡cuántas veces se imaginaron ver la esbelta figura de ensueño, pensativa y blanca!"

Sor Juana se sentía feliz en ese ambiente. Desde los primeros días empezó a llenar su celda de libros y de toda clase de ins-

XUM

trumentos de matemáticas y astronomía. La altura de su celda —o la proximidad del mundo sideral— requería este observatorio. Su biblioteca llegó a tener más de cuatro mil volúmenes.

Pensaba Sor Juana al pasear por los largos claustros del convento en qué podía servir mejor a sus hermanas. Los muchos regalos que la enviaban eran propiedad comunal del monasterio. Solamente guardaba los libros, y ella sabía por qué. A menudo se iba con la hermana refitolera a la cocina y ella misma dirigía los guisos del día, hallando en ello gran contento; cuando alguna monja caía enferma ahí estaba Sor Juana inquieta y desvelada, al lado de la cabecera de la paciente.

¿De qué me sirven —pensaba— los libros y los instrumentos si no puedo remediar un dolor de muelas a mis hermanas? Por lo demás, ellas no se interesan en las ciencias y menester es atender a las exigencias de su espíritu.

Por eso se dedicó con empeño al estudio de la música y pudo tocar el arpa con facilidad y buen gusto. La música de coros era una de las formas en que las monjas de San Jerónimo expresaban su sentido de lo sublime, pero a las novicias era difícil enseñarles tal arte musical, y se hacía por métodos antiguos. Sor Juana no sólo quería aprender para sí sino para compartir su saber con las demás. Después de muchos días de trabajo Sor Juana escribió un nuevo método muy elemental para el estudio de la música. Sus amigos decían que con sólo este libro ella podría haber alcanzado fama universal.

De modo que Sor Juana, que había entrado en el convento para vivir sola, para no tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de su estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de sus libros, buscaba solaz y entretenimiento en la compañía de sus hermanas. Verdad es que a veces protesta contra los estorbos naturales en una institución en que hay tantas mujeres. En cierta visita que le hizo la Marquesa de Mancera, para imponerse de su vida, preguntó:

—¿Sois feliz, Madre, en el convento?

—En mis religiosas obligaciones, sí, señora. Pero hay cosas pequeñas que me molestan como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar.

—Pero seguramente, querida Madre, las monjas no son el peor estorbo en el convento.

—Tenéis razón, amiga. Las monjas son muy comprensivas. Hay otras gentes menos finas. A veces estoy estudiando y se presentan dos criadas después de una disputa para que yo sea su juez; otras, estoy escribiendo y viene una amiga a visitarme haciéndome perder un tiempo precioso.

—¿Los trabajos religiosos dejan a vuestra merced mucho tiempo para el estudio?

—Muy poco, amiga Laura. Los ratos que destino al estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad y esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar.

Alarmóse un tanto Laura de la pasión que ponía en sus palabras Sor Juana Inés, su íntima amiga, y temió por su bienestar. Por eso volvió a preguntar:

—¿Vuestra felicidad no es completa, Madre?

—¡Oh, no! Señora mía. La fuerza de mi vocación hace que mi natural esté gustoso y el mucho amor que hay entre mis amadas hermanas y yo.

—¿Recordais, Madre, que cuando niña os absteníais de comer golosinas y os cortabais el cabello en lo que llamabais castigo por ignorancia? ¿Supongo que ahora no recurriréis a tan extremados medios?

—¡Esas eran exageraciones de mi niñez, amada Protectora! Pero todavía mi deseo de saber lo vence todo. Mucho gusto de la conversación de las religiosas y ellas de la mía y muchas horas hemos pasado en útiles pláticas, pero como he reparado que en este tiempo hacía falta a mi estudio he hecho voto de no entrar en celda alguna.

Se convenció la Marquesa de que en el alma de Sor Juana Inés todavía ardían los antiguos fuegos y se sonrió feliz de que su amiga mantuviera su natural tan humano en medio de la pasiva y en cierto modo indiferente vida conventual. Cuando esa misma noche la Marquesa de Mancera comentaba su visita con el virrey, éste declaró:

—Sor Juana Inés tiene una firme vocación y es una monja ejemplar, pero su espíritu de selección no se amoldará jamás a la rutina del monasterio. Temo que el destino le depare días

amargos y que la ignorancia y la superstición se ensañen en ella. Su alma ardiente, su curiosidad indomable la hacen ser una de las mujeres más admirables de nuestro siglo.

La virreina se sintió feliz al oír las palabras de su esposo y se durmió pensando en esa dulce niña que se le había metido tan adentro en el corazón.

XIII

En su celda, la madre Juana Inés leía sus libros, ensayaba sus conocimientos musicales y observaba los cielos. Vivía la poesía de los versos y de las estrellas; dialogaba con sabios y poetas de Europa; buscaba a Dios en la oración y más allá de los astros. De ahí pasaba al locutorio donde recibía a sus amigos, el padre Castorena y Ursúa, el Marqués de Mancera, doña Leonor de Carreto, su primo don Juan de Guevara, fray Payo Enriquez de Rivera, el doctor don Carlos de Sigüenza y Góngora, y muchas otras personas notables por su nacimiento y su cultura.

Don Carlos admiraba el interés que Sor Juana tenía por las ciencias y muchas veces acudía a San Jerónimo a discutir con la monja algún serio problema de astronomía. Después de animada conversación Sor Juana leía algún romance y Sigüenza, excusándose, decía alguna de sus barrocas composiciones. Porque ambos eran muy dados a charlas abstrusas y profundas, y ambos gustaban del dulce ritmo de las frases poéticas.

Como Sor Juana sabía mucho de números, en varias ocasiones fué llamada a ser contadora del convento, de lo cual ella no se placía. Pero cuando quisieron nombrarla Abadesa no quiso consentirlo, pues no deseaba mandar y temía perder su tiempo en actividades de poca trascendencia.

Lo más granado de la sociedad mexicana iba a visitar a la famosa monja, a deleitarse con su charla, a oír algunas de sus loas y letrillas. Pero todavía andaba tras de ella la envidia y algunas personas solicitaban que se le prohibiera el estudio. Ya hemos visto que una prelada le ordenó que no usara más sus libros y ella obedeció pero aun sin ellos seguía estudiando en el gran libro de la naturaleza en todas las cosas que Dios crió. Así

XUM

lo decía ella misma al padre Castorena, cuando éste la interrogó acerca de este asunto:

—¿Mucha falta os hacen los libros, Madre?

—Así es, Venerable Padre. Pero si la madre Abadesa cree que los libros son cosa de Inquisición, sus razones tendrá. Yo, sin embargo, estudio en este libro de la máquina universal, que es gran maravilla.

—No os comprendo bien.

—Pues es así, Padre. Yo saco enseñanza de las cosas más menudas y materiales, porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el "me fecit Deus", no hay cosa alguna que no pasme el entendimiento. Del mismo modo, de las personas con quienes hablo derivo saludable lección, pues todas las series son distintas y variadas. Yo trato de saber el porqué y quiero adivinarlo a través de sus facciones, movimiento y apariencia.

—¿Podríais explicarme más en concreto lo que decís, Madre Juana Inés?

—Trataré de hacerlo aunque no quiero que veais en ello ningún prodigio. A veces me paseaba en el frente de nuestro dormitorio y observaba que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra, y que el techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo. De esto yo deducía que las líneas visuales corren rectas pero no paralelas sino que van a formar una figura piramidal.

—¿Y sacáis algo de provecho con vuestras observaciones?

—Saco, en este caso lo siguiente: ¿sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no? Porque aunque lo parece podría ser sólo engaño de la vista.

—Me dejáis maravillado, Madre, con vuestras deducciones. Por favor, dadme otro ejemplo.

—Cierta vez estaban dos niñas jugando con un trompo. Apenas vi yo el movimiento y la figura empecé a considerar el fácil motu de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, bailaba el trompillo. No contenta con esto hice traer harina y cernerla, para que en bailando el trompo encima se conociese si

eran círculos perfectos o no los que describía con sus movimientos. Hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular a medida que se debilitaba el impulso.

—Mucho habríamos aprendido todos, Madre, si tuviéramos ese don de observación que poseéis.

—Aún en las cosas que parecen más triviales se puede ganar conocimiento, venerable Padre. En la cocina he descubierto secretos naturales. He visto, por ejemplo, que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite, y por el contrario se despedaza en el almíbar. He visto también que para que el azúcar se conserve fluído basta echarle una mínima parte de agua en que haya estado alguna fruta agria. He visto que la yema y la clara de un mismo huevo son tan contrarias que en ciertos dulces que se hacen con azúcar sirve cada una de por sí pero las dos juntas, no.

Como Sor Juana Inés viera que el buen Padre Castorena apenas podía contener la risa, exclamó:

—No debo cansaros, Padre, con tales nimiedades. Pero ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?

—Creo que no está reñida una cosa con la otra, Madre.

—Decís bien. Por eso ese poeta Lupercio Leonardo pudo escribir. "Bien se puede filosofar y aderezar la cena." Y yo agrego esto: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito."

XIV

Otro día volvió el Padre Castorena a insistir en su tema y preguntó a Sor Juana:

—Pero los libros, Madre, os harán ver más claros los secretos del mundo creado por Dios.

—Muy útiles son, pero por ser obra de hombres, no estrictamente indispensables. Os diré, Padre, que en cierta ocasión, por una grave dolencia de estómago, los médicos me prohibieron el estudio. Yo dejé los libros, pero mis pensamientos eran tantos y mi fantasía tan audaz que en pocos minutos me debilitaban más que los libros en horas enteras. Hasta en el sueño mi imaginativa estaba en movimiento constante.

XUM

—Pero eso sería sueño, Madre, y no experiencias objetivas.

—Al contrario, Maestro mío. La fantasía anda en el sueño más libre y desembarazada. En el día se tiene la experiencia y en la noche, en el sueño, se ve todo con más claridad y sosiego.

—¿Y qué habéis logrado en sueños, Madre?

—Dormida mejor que despierta he alcanzado muchas razones y argumentos muy delicados. He hecho también una cantidad muy notable de poesías.

—Extraño es todo esto, Madre Juana Inés, y mi flaco entendimiento quisiera penetrar vuestros secretos modos.

—No quiero cansaros ya, Padre. Vuestra penetración puede adivinar el estado de mis estudios y de mi pensar. No doy gran valor a esto que celebran los hombres, pues yo obro así por necesidad, por obligación casi. Por la misma razón, por obrar naturalmente, no se me puede culpar si alguien lo considerase pecado.

—Mucho se os critica, Madre, el cultivo de las letras humanas, acaso por ser mujer.

—¡Curiosa culpa, Padre! ¿Por qué no consideran los que así me critican que la reina de Saba, siendo mujer, obtuvo gran sabiduría: que a Minerva la adoraban como Diosa de la ciencia; que Aspasia Milesia fué maestra del filósofo Pericles; que Catarina de Egipto fué la mujer más docta de su patria? ¿Y qué decir de nuestra propia madre Paula, sabia en lenguas hebrea, griega y latina? Ahora mismo ¿no está deslumbrando al mundo Cristina Alejandra, reina de Suecia? ¡Que no se me critique, pues, por ser mujer!

—¿Opináis, Madre, que debe permitirse a las mujeres la interpretación de las Sagradas Letras?

—A las que haya dotado Dios de especial virtud y prudencia, de erudición y talento, sí. No a las otras, como tampoco a los hombres —que con sólo serlo piensan que son sabios— no capacitados para ello.

—¿A qué hombres os referís, Madre Juana Inés?

—Refiérome, Padre, a los que estudian para ignorar, a los arrogantes y soberbios y amigos de novedades: los que por decir lo que nadie ha dicho dicen una herejía. A estos más daño les

hace el saber que el ignorar. Bien dijo un sabio, Padre, que no es necio entero el que no sabe latín sino el que lo sabe, pues éste es necio absoluto.

—Me dejáis un poco confuso con vuestras agudezas, Madre.

—El argumento es muy claro: Con estudiar un poco de filosofía y teología la necedad se perfecciona, como también con saber un poco de varias lenguas, porque así se es necio en muchas ciencias y lenguas, porque un necio grande no cabe en sólo la lengua materna.

XV

Sor Juana Inés se levantaba cuando los primeros rayos del sol empezaban a enredar sus hilos en las copas de los árboles y despertaba el oriol en el amplio valle. Leía sus libros sagrados, hacía el aseo de su celda y bajaba esbelta y ágil a oír su primera misa. Daba después lección de música a algunas hermanas; se metía a dar algún consejo en la cocina, paseaba por los claustros y se iba alegremente a endulzar con su voz el canto del coro; recibía la visita de sus amigos y admiradores; cenaba con frugalidad; charlaba unos minutos en el patio con las otras monjas y se volvía a su celda. Allí la esperaba su mundo misterioso y secreto; su profundo diálogo con las estrellas vivas; su adentrarse en su propia alma. Horas de intensa poesía y recogimiento que hacía exclamar a alguna monja curiosa: "Todavía brilla la luz en la celda de nuestra madre Juana Inés."

Pasaban los días, los meses y los años: 1669, 1670, 1671. Se comentaban muchos sucesos en el convento: que doña Beatriz de Miranda había gastado doscientos cincuenta mil pesos en la iglesia de Balvanera; que el protector de la iglesia de Regina, el capitán Melchor de Terrera había muerto; que el pirata e infiel Morgan había atacado las costas de México; que se habían levantado los indios en el norte del país.

El año de 1672 llegaron las noticias de que don Carlos de Sigüenza y Góngora había obtenido la cátedra de astrología y matemáticas en la Real y Pontificia Universidad de México, para gran satisfacción de Sor Juana, pero también llegaron otras menos agradables: su amigo de tantos años, el Virrey de Mancera deja-

ba su gobierno y se preparaba a volver a España. Esto afligió mucho a la Madre Juana y quiso ver inmediatamente a su "Laura". La visitó a menudo la virreina durante varios meses pero en abril del año siguiente se despidió definitivamente de su compañera. Las dos buenas amigas se abrazaron derramando abundantes lágrimas; prometieron escribirse a menudo y rogaron a Dios que algún día les permitiera volverse a encontrar.

Partieron por fin los esposos, pero el destino se había vuelto contra ellos pues, cerca de Puebla, doña Leonor enfermó de repente y murió. El golpe que recibió Sor Juana al saber las tristes nuevas fué terrible; se encerró por varias semanas en su celda y no quería hablar con nadie. ¡Inútiles eran los esfuerzos de las monjas por consolarla! Finalmente, la meditación y la plegaria la calmaron y pudo reanudar su vida conventual. Con la muerte de doña Leonor moría la adolescencia de la Madre; moría aquella Juana Inés de los días alegres de palacio. La monja expresó su dolor y su resignación en este soneto:

Bello compuesto en Laura dividido,
alma inmortal, espíritu glorioso,
¿por qué dejaste cuerpo tan hermoso?
¿y para qué tal alma has despedido?
Pero ya ha penetrado en mi sentido
que sufres el divorcio riguroso
porque el día final puedas gozoso
volver a ser enteramente unido.
Alza tú, alma dichosa, el presto vuelo,
y de tu hermosa cárcel desatada,
dejando vuelto su arrebol en hielo,
sube a ser de luceros coronada:
que bien es necesario todo el cielo
porque no eches de menos tu morada.

XVI

Y los años seguían corriendo. En 1673 el Duque de Veragua es exaltado al virreinato, gobierna cinco días y muere; la madre Juana Inés escribió unos sonetos lamentando su fallecimiento. El mismo año subió al poder el Obispo de México don Payo Enríquez de Rivera, persona de grandes dotes y muy amigo de Sor Juana.

En los años siguientes don Carlos de Sigüenza y Góngora visitaba frecuentemente a Sor Juana, le daba noticias de la vida del mundo y la consultaba acerca de sus poemas. Sigüenza se había dado a conocer por sus versos alambicados y barrocos, con su *Primavera indiana*. Frecuentaba su trato también el virrey Enríquez de la Ribera, a quien la monja llamaba cariñosamente "don Payo" y a quien dedicó un cumplido soneto.

Sor Juana escribe muchos poemas de ocasión, para agasajar a algún amigo en sus años; para celebrar la llegada de algún Virrey, o el nacimiento de algún noble o para lamentar la muerte de un monarca. Escribe también algunos de sus más hermosos villancicos como aquellos que se cantaron en 1677 en honor de San Pedro Nolasco y los de 1679, cantados en la catedral en la fiesta de la Asunción de la Virgen María.

Va pasando así serenamente la juventud de la hermosa monja. Ha profundizado en sus estudios de física, geometría, arquitectura y astronomía para llegar a la conclusión de que el conocimiento total no es más que la posesión de la unidad de las artes y las ciencias; una perfecta síntesis del mundo creado por Dios.

Yo llamo —decía— a unas cosas estudio y a otras diversión; en unas descanso de las otras. Mientras se mueve la pluma descansa el compás; mientras se toca el harpa sosiega el órgano. Mucho me ha servido estudiar diversas cosas pues éstas se ayudan. De manera que lo que no comprendía en un autor lo captaba en otro, y siempre estaba iniciando nuevas lecturas e indagaciones eruditas en su sed insaciable de saber. Se distraía así de sus propios trabajos y de sus tristezas . . . y los años seguían corriendo.

* * *

En 1680 su amigo don Payo, el gentil gobernante, se alejó de su puesto y la llegada del nuevo virrey y de su esposa fué para la vida de Sor Juana Inés augurio de nuevas alegrías y triunfos. El Marqués de Laguna y la Condesa de Paredes llegaron a México anunciados por la primavera. Eran ambos de la mejor nobleza y de afinada cultura, y pronto la Condesa reemplazó en el afecto de Sor Juana a su difunta "Laura." La Condesa de Pare-

des poseía además de su finura intelectual una rara belleza. "Lysi", que fué el nombre poético que Sor Juana dió a su nueva amiga, se desvivía por los versos de la monja y desde el primer día de su amistad le pidió sus manuscritos y ella misma preparó la primera edición de estas poesías.

Pocas amistades más finas y más profundas que la de estas dos nobles mujeres. La virreina veía en Sor Juana Inés un dechado de perfección espiritual y se asomaba a su espíritu como a una cima; para Sor Juana la virreina era fuente de distinción y aristocracia, la más pura flor de la cultura social de Europa. La monja necesitaba remozar de vez en cuando esas adquisiciones inmediatas que se reflejan en una frase, en un movimiento, en un gesto; la virreina necesitaba conocer un alma conquistada por el deseo de saber, un alma inquieta y profunda. La poesía que para la monja era una cosa natural y fácil era para la gran señora un don del cielo destinado sólo a los selectos, a los favoritos de Dios. Si la poetisa dedicaba sus mejores versos a la virreina ésta le correspondía enviándolos a España para que allí fueran editados y para labrar así en granito el nombre de su amiga.

"Julia" se firmaba Sor Juana en el culto poético que rendía a "Lysi", la virreina. Y le hacía versos por razones mínimas, al enviarle una rosa, un retablito de marfil, en el día de su cumpleaños, en ocasión de un paseo campestre o de un sarao; al recibir una visita de ella, al ausentarse el virrey de la ciudad, al mandarle de regalo unas castañas. Sor Juana está pendiente de su amiga: ¿Sufre ésta? Pues ahí un soneto consolándola. ¿Está feliz? Pues ahí un romance de suaves elogios. A cada hora quiere saber de ella, quiere mirarle los ojos para sentirle el alma. Y cuando nace el primogénito de los virreyes la monja se exalta y en el fuego de su ternura no se sabe si es la admiradora o la madre misma del niño a quien, antes de nacer, ella había dado ya vida en sus conceptos y fantasías.

La joven religiosa se dió entera a este afecto. ¿Cómo dejar de adorarte, si eres tan bella? —exclama, contemplando a Lysi. Al virrey lo declara síntesis de perfecciones conyugales. Y al infante, prodigio de la tierra mexicana. El alma de la monja, ávida de ternura, se vacía en fértil tierra. La virreina tampoco puede estar tranquila sino ante las miradas dulces de su "Julia", y co-

tidianamente va a a San Jerónimo a charlar un ratito, a ver los ojos de Sor Juana, a llevarle un regalo.

¿Dónde estaba la madre de la joven en este tiempo? ¿Por qué no la visitaba en el convento? Vivía ahí, en la misma ciudad, envuelta de silencio. ¿Y su padre, habría muerto ya? Así lo había declarado Juana Inés años antes, pero es probable que se refiriera a la muerte del amor paternal por misteriosas causas. Y aquella hermana mayor, Josefa María, que la acompañaba en Amecameca ¿en qué lugar del mundo estaba? Sabemos que en 1664 se extendió un acta de casamiento en esta forma: "En primero de Junio de mil seiscientos y sesenta y cuatro, se casaron en el pueblo de Amecameca, y habiendo hecho las diligencias según el orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, José Sánchez de Paredes y Josefa Ramírez". ¿Por qué se habían alejado tanto de Sor Juana? ¿La abandonaron cuando decidió hacerse monja o cuando pasó por los salones de Palacio? El hecho es que la monja nunca más volvió a hablar de su familia y se refugió toda entera en el afecto de sus hermanas religiosas y en el amor de la condesa de Paredes.

XVII

En el mes de noviembre del año 1680 apareció un luminoso cometa en el cielo de México. Se aprovecharon los supersticiosos del natural fenómeno para presagiar calamidades y tragedias. El cometa aparecía todas las noches, en medio del terror de la población. Unos ofrecían plegarias a la Virgen; otros hacían mandas a los santos; las iglesias se llenaban de feligreses; muchas gentes no dormían de miedo y otras abandonaban la ciudad.

Don Carlos de Sigüenza y Góngora no podía dejar pasar este acontecimiento sin demostrar su erudición y su ciencia y escribió su famoso ensayo: "Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos." El sabio mexicano explicó en este trabajo el origen de los cometas y los efectos que pueden causar en la tierra. Trataba de poner fin a la superstición, de hacer ver a la gente las causas naturales de tales fenómenos y cómo no constituían ningún designio divino. Pero su explicación venía a destruir una creencia popular de

XUM

muchos siglos: la ingerencia de los astros y cuerpos celestes en el destino de los hombres; venía a destruir la tradición y el mito y eso no se podía tolerar.

Un día se comentaba en el locutorio de San Jerónimo la teoría de don Carlos: El corpulento doctor don José Escobar Salmerón, decía, cruzando las manos sobre el vientre:

—Se equivoca mi ilustre amigo el cosmógrafo Real. Al escribir que el cometa es un astro errante que se mueve alrededor del sol arrastrando su larga cola luminosa. Para mí este cometa está formado por las exhalaciones de los cuerpos muertos y del sudor humano.

—Parece increíble —observó la madre Juana Inés, sonriente—, que un cuerpo tan luminoso y tan bello pueda tener tan bajo origen.

—Para mí —terció don Martín de la Torre— los cometas son anuncios de castigos divinos, de pestes y miserias, tempestades y sufrimientos entre los hombres.

—No conocéis, doctos amigos, —dijo don Carlos de Sigüenza, asegurándose a la nariz los quevedos— no conocéis el movimiento doble de los planetas sobre sí mismos y alrededor del sol; no conocéis las leyes cartesianas, ni el movimiento de los cometas. Mucho tenéis que olvidar amigos y mucho que aprender antes de rebatir mis teorías.

—Vuesa merced se coloca en una posición herético científica, al interpretar a autores prohibidos como Descartes y Copérnico. ¿Quién se atrevería a negar que en una aparición tan rara está patente la mano de Dios?

En este punto entró en la conversación el padre Eusebio Kino, quien hasta ese momento había mantenídose en silencio, diciendo:

—Antes de afirmar lo que dice nuestro docto don Carlos, menester sería definir la composición del cometa, medir su tamaño, la velocidad de su carrera. Sólo así se puede llegar a la conclusión científica de que los cometas casi siempre vienen como anuncios de sucesos extraordinarios y a menudo desventurados.

—Vulgar error es ese en que cae Vuesamerced— exclamó don Carlos, sin poderse contener, e inclinándose gravemente ante la madre Juana, salió del locutorio.

XUM

El padre Kino volvió a tomar la palabra y discurrió en forma científica y armónica acerca del cometa. Y de otros que él había observado, correlacionando sus impresiones de éstos con acontecimientos históricos, y por fin con el destierro de los hombres. Sus observaciones estaban tan bien cimentadas en la experiencia y la razón, seguían un desarrollo tan claro de causa a efecto que la monja, exclamó, ya terminado el discurso:

—Claras son la luz del cielo, la luna, las estrellas; claro es el rayo y claro el relámpago; pero al conocimiento humano todo se estuvo oscuro hasta que tu talento, oh Soberano Eusebio, vino a dar luz a las luces celestiales.

Se despidieron los amigos de la monja y ella se quedó pensando que a la fría y exacta enumeración de verdades científicas de don Carlos prefería la armónica visión, la rítmica estructura de las razones de don Eusebio Kino.

XVIII

Alegrías y penas se siguen en la vida de Sor Juana Inés. La tranquilidad de su celda la distrae. Envía composiciones líricas a unos cuantos certámenes y recibe recompensas y premios; el nacimiento de José María Francisco Paredes le causa hondos momentos de satisfacción; las noticias de la muerte de fray Payo, en Madrid, la entristecen por largos meses. El tiempo corre presuroso y la monja se mueve en una atmósfera de angustia frente al tiempo. Ya Sor Juana ve ceños adustos, en vez de sonrisas halagadoras. Francisco de Aguiar y Seijas, el nuevo Arzobispo de México, entristece la vida de la monja con su excesiva rigidez. Aguiar es un hombre generoso, que socorre a los pobres hasta llegar a endeudarse, pero al mismo tiempo es enemigo de fiestas, de saraos; detesta las comedias por creerlas obras de perdición. Como Aguiar es Regente del Convento de San Jerónimo debe de haber estado a menudo en comunicación con la Madre pero es raro y sugerente que ésta no lo mencione. Con su conciencia puritana Aguiar no debe de haber sentido gran entusiasmo por los éxitos mundanos de Juana Inés y aunque no hay razones para creer que la haya criticado tampoco las hay para creer que jamás

XUM

alentó a la monja con un consejo ni menos con un aplauso. Y para ella, acostumbrada a los elogios, debió ser dura la actitud indiferente del arzobispo.

Empiezan a aparecer las primeras nubes en el luminoso cielo de Sor Juana. En 1686 abandona el gobierno el Conde de Paredes y es substituído por el Conde de Moncloa. Con el advenimiento del nuevo virrey Sor Juana se siente alejada del Palacio y se llama a silencio. En sus dos años de gobierno el Conde de Moncloa tiene que enfrentarse a serios problemas tales como ataques de piratas, nuevos levantamientos intestinos, de modo que no tuvo tiempo para certámenes ni charlas de locutorio. Algún auto de fe distraía de vez en cuando los trabajos del virrey y se sabe que por esos días fueron ejecutados doce criminales en una sangrienta escena en la plaza de Santo Domingo, a la cual asistieron los virreyes.

Sor Juana debe de haber sufrido mucho ante estos espectáculos, ella tan caritativa que años antes había pedido el indulto del famoso bandido Benavides. Razón mayor para buscar alivio en el mundo puramente espiritual aun a riesgo de parecer indiferente a los nuevos dignatarios.

Al Conde de la Moncloa siguió en el gobierno del virreinato el Conde de Galve, que fué muy amigo y admirador de don Carlos de Sigüenza y Góngora. Los nuevos virreyes, el conde de Galve y su esposa, doña Elvira de Toledo, entraron en la capital de la Nueva España el cuatro de diciembre de 1688, en medio de fiestas, arcos, procesiones, y tumulto popular. Pocos días después, para celebrar los años del virrey, se volvieron a hacer nuevas ceremonias para las cuales Sor Juana preparó una comedia intitulada: *Amor es más Laberinto*. El hecho de que la monja no ofreciera poesías líricas a los nuevos virreyes y sus señoras como lo había hecho con los anteriores indica que se trataba ahora de un deber oficial y no de una espontánea manifestación de simpatía. Por otro lado, la comedia no es enteramente de Sor Juana sino que en ella colaboró su primo don Juan de Guevara.

El Conde de Galve y su esposa sentían por Sor Juana un gran respeto pero la señora virreina parece que no tenía la sensibilidad estética de "Laura" ni de "Lysi", y nunca llegó a ser

íntima amiga de la monja. Hay en sus relaciones una fría deferencia que contrasta con los arrebatos de alegría, los locos entusiasmos que caracterizaron su amistad con las virreinas anteriores.

Este año de 1688 volvieron a España el Conde de Paredes y "Lysi", que se habían quedado dos años más en México. Sor Juana tuvo que pasar por esa nueva tristeza de decir adiós, y para siempre, a su amiga del alma. Ya no era la niña sentimental que años antes había llorado a la partida de "Laura"; ahora estaba más serena, pero en el fondo de su corazón se enroscaba una angustia más grande. Con la partida de "Lysi" conocía Sor Juana una nueva soledad; de sus amigos morían unos y se alejaban otros. Y ella iba conociendo a personas nuevas, es decir, ella misma iba muriendo y renaciendo siempre entre los demás, mas siempre con un fondo mayor de melancolía en su existencia, con un nuevo deseo de ausentarse del mundo real para internarse en el suyo propio y en el mundo infinito de su Dios.

La madre de Juana Inés murió ese año de 1688. Murió en su casa, en la calle de Monte Alegre, en la ciudad de México. Y su testamento dejó a la posteridad una confesión de melancólica belleza, pues se declara "mujer de estado soltera" y madre de sus "hijos naturales doña Josefa María, doña María de Asbaje, y la Madre Juana de la Cruz, religiosa del Convento del Señor San Jerónimo de la Ciudad de México".

Ahora se puede comprender el largo silencio de la monja con respecto a sus padres. El cristal de su sensibilidad estaba empañado. Ahora se puede apreciar mejor ese despego que sentía hacia el matrimonio; el desdén por los hombres necios y por el mundo de falsas apariencias. A su altura espiritual todavía llegaban olas turbias de arena; a su blanca torre mística el viento que venía de lodazales y ciudades. Por eso se ve sangrar su alma cuando escribe:

> El no ser de padre honrado
> fuera defecto, a mi ver,
> si, como recibí el ser
> de él, se lo hubiera yo dado.

(TERCERA PARTE)

XIX

¿Por qué me causa dolor esta relativa indiferencia del Conde de Galve y señora la virreina? se preguntaba la monja frente al espejo de su vida. ¿Era vanagloria entonces ese placer que sentía con las visitas del de Paredes y de mi adorada Lysi? ¿Por qué me siento tan cercana al virrey Mancera, a quien el Señor se ha dignado llamarle a su seno hace sólo tres meses? ¡Ah, mundo engañoso, que por todas partes nos tiendes tu celada! Indigna me siento ante mi Dios, por mi vanidad y mi soberbia. Hace poco me sentí herida porque en un certamen se me adjudicó un tercer premio y aunque mis hermanas se alborozaron con la copa de plata que saqué en galardón, mi alegría no fué completa. ¡Oh, bajos sentimientos de la competición y de la envidia!

¿Por qué me molesta la cháchara inútil pero natural de mis hermanas en los claustros? ¿Soy yo acaso mejor que ellas o me ha llamado el Señor para mayores obras? ¡Sólo la soberbia puede darme fuerzas para creerlo así! ¡Yo, la más indigna de tus criaturas, me avergüenzo de mis flaquezas, Señor!

¿Por qué me indigno si la Priora frunce el ceño al verme tan ocupada entre instrumentos y libros? ¿No es ella mejor que yo al dedicar toda su vida a nuestra Señora? ¿Quién soy yo para creerme elegida entre las mujeres? ¿De qué sirven para la salvación estos papelitos con rimas a que soy tan aficionada? ¿No fuera mejor confesar mis culpas y dedicarme a la oración?

Me confieso mala religiosa, indigna de nuestra madre Paula. He pasado con el oído atento a los ruidos del mundo, a las pequeñas causas, a los humanos hechos. Me han preocupado más

de lo justo las opiniones de los hombres. He sufrido por estar demasiado lejos de Nuestro Señor. Me envanezco de mi fama que dicen que corre por el mundo.

Y las calumnias me han mortificado. Por el contrario, yo sé que son lanzas que penetran en nosotros las puntas de las alabanzas y a veces he descuidado de ponerme escudo para detenerlas. Estas son de Dios, y si nosotros las aceptamos somos ladrones de su honra, usurpadores de los talentos que nos entregó y de los dones que nos prestó y de que hemos de dar estrechísima cuenta.

He sido egoísta en guardar dentro de mí tanta clase de conocimientos. El placer que siento al contemplar la noche coronada de estrellas debería compartirlo con las demás hermanas; la íntima satisfacción que me inunda al leer unas páginas de Gracián o las delicias de *La Vida es Sueño* no está bien que sea beneficio de un solo ser, debería distribuirlo entre la comunidad.

Pero hago propósito de enmendarme; de ser generosa con la demás gente y de olvidarme de mí misma. Así como a través del estudio de muchas ciencias llegué al supremo de la teología, de igual manera quiero a través de mí misma llegar hasta mis hermanas y hermanos que es el camino más seguro para llegar a Dios.

Así pensaba la solitaria monja después del viaje de sus amigos predilectos. Se había operado un cambio radical en ella y se despertaba dentro de su soledad la voz del misticismo. Como un árbol milagroso crecía su fe entre los arbustos y las malezas de los deseos mundanos; Sor Juana Inés iba valientemente al encuentro de su destino, que esta vez le preparaba la corona de espinas de los mártires.

Continuaba zahiriéndola la envidia y desvirtuando sus acciones la ignorancia. Alguna vez ella se queja en tono herido y resignado como cuando pregunta al mundo el porqué de sus persecuciones:

> En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?
> ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
> poner bellezas en mi entendimiento
> y no mi entendimiento en las bellezas?
> Yo no estimo tesoros ni riquezas,
> y así, siempre me causa más contento
> poner riquezas en mi entendimiento

que no mi entendimiento en las riquezas.
Y no estimo hermosura, que vencida
en despojo civil de las edades;
ni riqueza me agrada fementida:
teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

El padre Antonio Núñez, llamado en su tiempo "Enciclopedia de los Jesuítas", era el confesor de la Madre Juana Inés. Este venerable padre se dejó llevar también por su celo cristiano a tal punto que le parecían mal los éxitos mundanos de la monja. Varias veces le insinuó la necesidad de abandonar para siempre las preocupaciones por las letras profanas, pero como la monja, a pesar de sus deseos, de vez en cuando aparecía con una nueva obra, el padre Núñez llegó al extremo de retirarle su asistencia espiritual.

Si hasta este noble Padre se volvía contra ella razón tendría para tomar tal determinación. En cambio ¡ay! ese mismo año salía su primer libro *Inundación Castálida*, publicado en España. ¡Elogios y censuras! La pobre monja se acongoja más y más en tan íntimo conflicto.

El poeta Amado Nervo comenta de este modo las angustias de Sor Juana:

"Ni se enrostra con los verdugos ni protesta. Se queja simplemente, cantando. No hay manera de que un harpa o un laúd, heridos, se quejen de otra suerte que con música, ni forma de que un ruiseñor a quien sacan los ojos se lamente de otro modo que con gorjeos."

XX

Era Obispo de Puebla el padre Manuel Fernández de Santa Cruz, hombre muy recto y admirador profundo de Sor Juana Inés. Este obispo trató de cerca a la monja y jamás fué a la capital de la Nueva España sin visitarla. Había leído todos los poemas de la religiosa de San Jerónimo y se hacía lenguas de su talento y erudición.

XUM

Leía una vez don Manuel la obra del famoso predicador portugués Antonio Vieira, pasmo de los ingenios de su tiempo, y se detuvo a considerar las ideas expuestas por el jesuíta en su *Sermão do Mandato*, pronunciado en 1650 en la Capilla Real de Lisboa. ¿Era posible que tal ingenio expresara lo que veía ante sus ojos? Su primer impulso fué tomar la pluma y rebatir teorías que a él le parecían absurdas, pero tanto por su alta categoría eclesiástica como porque no se sentía muy seguro en la cuestión, pensó que la madre Juana Inés de la Cruz era la persona indicada para hacerlo.

Hizo pues un viaje especial a la ciudad de México para ver a Sor Juana. La monja le recibió con su acostumbrada amabilidad. La conversación se inició de una manera casual y con las tradicionales cortesías:

O.—Después de aquellos hermosos villancicos cantados en la Catedral de Puebla, ardía en deseos de visitaros, Madre, para expresaros mi admiración.

S. J.—Me hacéis un gran honor, Padre mío. Esas cosillas mías no son dignas de vuestros sabios oídos.

O.—¿Habéis escrito mucho estos últimos tiempos?

S. J.—Por encargo de mi señora la Condesa de Paredes compuse en auto que llamé *Del Divino Narciso*. También hice una comedia con la ayuda de mi primo don Juan de Guevara.

O.—Ya he oído celebrar por ahí, Sor Juana Inés, las bellezas de vuestro *Divino Narciso*.

S. J.—Su Ilustrísima me da mucha alegría; gran honra es para una pobre mujer como yo sentirse aplaudida de esta manera.

O.—¿Sin duda, Madre, habréis leído todos los sermones del padre Antonio de Vieira?

S. J.—Todo me lo tengo leído y tanto le admiro que si Dios me diese a escoger talento no elegiría otro sino el suyo.

O.—¿Os acordáis por acaso, Madre, de uno titulado *Sermón del Mandato?*

S. J.—Tan bien me acuerdo de él, Padre mío, que casi me lo sé todo de memoria. Hay en él cosas bellísimas de forma, y una admirable corrección de lenguaje.

O.—Según lo que decís, os place más la forma que la doctrina del sermón.

S. J.—Asegura nuestro Padre Vieira cosas que yo no puedo aceptar. Al referirse, por ejemplo, a las finezas de Cristo, no está de acuerdo con nuestros San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo.

O.—Algo de eso he notado y por esta razón deseaba consultaros, Madre. Por favor, continuad, que me deleitan vuestras palabras.

S. J.—Afirma San Agustín que la mayor fineza de Cristo fué morir por amor a los hombres; Santo Tomás, que la mayor fineza de Cristo fué quedar con nosotros en el Sacramento cuando se ausentaba de nosotros; San Juan Crisóstomo, que su mayor fineza fué lavar los pies a los discípulos. Tomemos estas proposiciones una por una. De la primera dice el padre Vieira: el morir Cristo era dejar la vida, que amaba menos, y el ausentarse, era dejar a los hombres, que amaba más; luego ausentarse era mayor fineza que morir. De la segunda, arguye: la mayor fineza aquí es: ocultarse Cristo en el mismo Sacramento, porque ahí, aunque presente corporalmente, no tiene uso ni ejercicio de los sentidos; estar ausente y no ver, es padecer ausencia en la ausencia, pero no ver estando presente es padecer ausencia en la presencia. De la tercera, argumenta: la mayor fineza en este caso fué lavar los pies de Judas, porque lavándolos a los once discípulos fieles pagaba amor con amor, que es lo que se llama correspondencia, pero lavándolos también a Judas, le pagaba el odio con amor que es precisamente en lo que consiste la fineza: el amor fino es aquel que no procura causa ni recompensa; ama porque ama y ama por amar.

O.—¿Y vos no estáis de acuerdo con estos juicios, Madre?

S. J.—Con el respeto y la admiración que tengo a tan digno Padre, paréceme que todo el sermón adolece de cierta flaqueza en sus argumentos, porque ¿cómo negar, que la muerte sea mayor dolor que la ausencia, cuando la ausencia es sólo ausencia y la muerte es muerte y ausencia al mismo tiempo? A nuestro Padre Santo Tomás que afirma que sacramentarse fué la mayor fineza arguye que no fué tal sino quedar sin uso de los sentidos en el Sacramento ¿qué modo de argumentar es este? El santo propone en género, Vieira responde en especie; luego no vale el argumento. Cuando en la tercera proposición dice Vieira que no fué el

XUM

lavar los pies la mayor fineza sino la causa que llevó a Cristo a lavarlos ¡otra tenemos igual a la anterior! Aquélla de especie a género; ésta de efecto a causa. Válgame Dios, ¿pudo creer el divino Crisóstomo que Cristo obró tal cosa sin causa y muy grande? Dice Vieira que Cristo no quiso la correspondencia de su amor para sí, sino para los hombres, y ésta es su mayor fineza: amar sin retribución. Pero no. Cristo quiso la retribución y ésta es la fineza. Dios manda amar al prójimo; cuando, por amor de alguien, se hace alguna cosa a favor de otro, más se aprecia a aquél en cuya atención se obra que aquél a quien se favorece. El no querer correspondencia será fineza en un amor humano, porque será desinterés, pero en el amor de Cristo no la sería porque él no tiene interés alguno en nuestra retribución. El amor humano encuentra en la correspondencia algo que le faltaba, mas a Cristo nada le falta, aunque no le correspondamos. Así la fineza está en el solicitar nuestra retribución sin tener necesidad de ella. Lo que pasa es que Vieira no distinguió entre retribución y utilidad de retribución.

O.—¿Podéis darme un ejemplo concreto de lo que decís, Madre?

S. J.—Ved el siguiente caso, Padre: Cristo preguntó a Pedro: Pedro, ¿me amas? —Sí, contestó Pedro. —Entonces, apacienta mis ovejas. Pero podía haberle preguntado: —Pedro ¿amas mis ovejas? Pues, apaciéntalas. —Pero no dijo eso y sí: —¿Me amas? Pues, guarda mis ovejas. Luego quiso el amor para sí y la utilidad para los hombres.

O.—Y para vos, Madre, ¿cuál es la mayor fineza de Nuestro Señor?

S. J.—Para mí, Padre, la mayor fineza de Cristo es esta: los beneficios que deja de hacernos a causa de nuestra ingratitud. Dios es la infinita bondad y tiene infinito amor a los hombres. Luego, está siempre dispuesto a hacerles infinitos beneficios. Pero Dios es todopoderoso y puede hacer a los hombres todos los beneficios sin que eso le cueste trabajo; por lo tanto, cuando Dios hace bien a los hombres no hace sino seguir la corriente natural de su propia bondad y de su propio poder. Luego, cuando Dios no hace beneficios a los hombres, porque éstos los convertirían en su propio daño, reprime los caudales de su inmensa liberalidad,

XUM

detiene el mar de su infinito amor, estanca el curso de su absoluto poder. Luego, más cuesta a Dios no nos hacer beneficios que hacérnoslos, y por lo tanto, más fineza es suspenderlos que ejecutarlos. Porque es beneficio no hacer beneficios cuando hemos de usar mal de ellos.

O.—Mucho me habéis enseñado, Madre, y estoy encantado con vuestras observaciones. ¿No me haréis el gran favor de ponerlas por escrito para guardarlas y leerlas de vez en cuando?

S. J.—Con gusto lo haré, Padre mío, ya que vuestros deseos son órdenes para mí.

O.—Y ahora, os ruego me perdonéis, Madre Juana Inés, pues tengo que partir esta misma tarde para la Puebla de los Angeles.

* * *

Y Sor Juana Inés puso por escrito la charla que hemos narrado, y la mandó al Obispo de Puebla. Al fin de ella le decía: Si este papel está errado, rásguelo que así se remediará el error de haberlo escrito. Lo sujeto todo a la corrección de nuestra Santa Madre Iglesia y doy por nulo y no dicho todo lo que se aleje del común sentir de la Iglesia y de los Santos Padres.

Sor Juana Inés rogaba al Obispo que conservara su carta como cosa confidencial pero el Obispo no respetó su súplica y la hizo imprimir con este tíulo: *Carta Athenagórica*. Este documento se conoce también con el nombre de *Crisis sobre un sermón*.

Ahora bien, Antonio de Vieira era el ídolo de los jesuítas, el famoso predicador del siglo, otro Fénix de los ingenios y monstruo de la naturaleza. En su *Sermón del Mandato* había exclamado Vieira: "que nadie le adelantaría", soberbia de la cual Sor Juana se burlaba diciendo: "habló más su nación (Portugal) que su profesión ni su entendimiento".

La carta iba acompañada de unas advertencias, consejos y crítica del Obispo de Puebla, que en vez de usar su propio nombre firmaba Sor Philotea de la Cruz. A vueltas de elogios y dulzuras el buen Obispo, olvidando acaso su conversación con la monja, se muestra muy severo con ella y la exhorta a que cultive la religión y se deje de tener tratos con las musas profanas. También

la prevenía contra el pecado de vanidad. No era mal psicólogo el señor Obispo. Sor Juana en efecto perdía a veces un tiempo precioso haciendo versos de encargo y cosas fáciles, como saludos de cumpleaños, felicitaciones, etc. Sus lecturas no siempre eran de lo mejor. Por eso le decía el señor Manuel Fernández de Santa Cruz: "No repruebo la elección de estos autores, pero digo a v. md. lo que aconsejaba Jerson —préstese v. md., no se venda, ni se deje robar de estos estudios. Esclavas son las letras humanas y suelen aprovechar a las divinas, pero deben reprobarse cuando roban la posesión del entendimiento humano a la Sabiduría divina, haciendo señoras las que se destinaron a la servidumbre."

Grande fué el revuelo causado por la *Carta* de Sor Juana, y por la crítica adjunta del Obispo quien, en resumen, la aconsejaba abandonar las letras humanas y dedicarse sólo a las divinas. Los jesuítas se indignaron de que una pobre monja mexicana tuviera la osadía de criticar al gran padre Antonio de Vieira. ¿Quién era ella para juzgar al predicador más famoso del mundo latino? ¡No era posible tolerar tal impertinencia! A la suave crítica del Obispo de Puebla se unía la franca condenación del padre Antonio Núñez de Miranda quien, como hemos visto, había quitado todo auxilio espiritual a Sor Juana.

Se acercaba pues el momento de la prueba; la pobre monja, abandonada, amonestada, y hasta amenazada por el Santo Tribunal de la Inquisición, no podía resistir más y pronto la veremos haciendo un examen general de conciencia para terminar en una definitiva renuncia de todo interés mundano.

XXI

Lo que el padre Núñez no pudo con su prohibición lo logró el Obispo de Puebla con su afecto. Su crítica, por lo que llevaba de cariño, penetró profundamente en el corazón de Sor Juana. Sufrió mucho la monja con los dulces reproches de ese santo varón que ella tanto estimaba. Su alma rebelde al mandato incomprensivo se humedecía en suaves mieles cuando sentía detrás del reproche la simpatía de otra alma. Porque ¿cómo dejar de ver la emoción del amigo en estas palabras tan íntimas del Obispo?

XUM

Esto desea a v. md. quien, desde que la besó, muchos años ha, la mano, vive enamorado de su alma, sin que se haya entibiado este amor por la distancia ni el tiempo.

Enamorado del alma pura de la religiosa estaba el Obispo; enamorado de su inteligencia única y de su maravillosa vida, y por eso deseaba que se dedicara, con esa extraordinaria fuerza que poseía, exclusivamente al culto del amor divino donde su propia alma, confundida con la de Sor Juana en Dios formarían una sola esencia.

¿Cómo resistir al llamado del amor? Más que un mandato era un ruego y la monja veía detrás de las palabras una pena honda en la voz del amigo.

Pero mayor era la pena que sentía ella, pena e íntimo despecho que ella quería acallar, porque aunque el Obispo sentía cierto desdén por sus versos profanos, la instaba a escribir sobre temas divinos. Ya lo importante no era que el Obispo hubiera publicado la *Carta* sino que él, su admirador de tantos años, su maestro y compañero, la censurara de ese modo.

Sor Juana caviló semanas enteras. Leía y releía las advertencias del amigo y a veces aceptaba los juicios y otras se rebelaba contra ellos. Por fin cayó enferma y pasó largos días en el lecho pensando en lo que debía decir para explicar su vida entera y su afición a la literatura y a las ciencias. Iban a verla las hermanas; unas le llevaban chocolate y golosinas; otras flores y algún regalito que había llegado ese día. Sor Juana las recibía con su dulce sonrisa pero apenas contestaba sus preguntas. Parecía abstraída en un mundo lejano donde los demás mortales no podían entrar.

Un día fué a verla la Priora y al verla tan decaída le dijo:

—Hija mía, menester es que deje su tristeza y dé gracias a Dios por los infinitos dones que le ha dado.

—No es tristeza, Madre, lo que siento —dijo la monja— sino que me estoy despidiendo poco a poco de una existencia para penetrar en otra donde sólo hay luz y beatitud.

La Priora, creyendo que Sor Juana estaba pensando en la muerte, no supo qué decir y se salió de la celda con lágrimas en los ojos.

* * *

Pero Sor Juana no quería morir, al contrario su vitalidad era tal que en esas semanas estuvo pensando la respuesta que iba a dar al Obispo de Puebla y al mundo. En estos días se fué desnudando de pequeños rencores y de mundanos afectos. Hizo más, volvió a admirar y a querer al Obispo y a todos sus críticos. Después de tres meses, el primero de marzo de 1691, mandó a su amigo la famosa *Respuesta a Sor Philotea*.

Esta *Respuesta* constituye la más hermosa confesión de una existencia. La actitud de Sor Juana es de una perfecta humildad y de un cariño tal que nada hace recordar en ella su rencor. Parece que no fuera ella misma quien hablara sino otra persona que la estuviera analizando y describiendo. Toda su vida está en esta carta, desde sus días de niñez en Panoayan, cuando aprendió a leer, hasta sus últimos sufrimientos. Se pone Sor Juana al amparo del Obispo como a la sombra de un árbol protector y le dice que el no haber escrito sobre cosas sagradas nunca fué falta de afición sino un gran respeto por lo que ella no era capaz de discernir.

A veces la monja llega en su ingenuidad y en su deseo de sincerarse a razones como ésta: dice que no había leído el *Cantar de los cantares* porque aun a los varones doctos se prohibía el leerlos hasta que pasaban de treinta años porque de la dulzura de aquellos epitalamios no tomase razón la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos.

Respeto tan grande sentía por las cosas divinas que al ir alguna vez a comentarlas la pluma se le saltaba de los dedos; en cambio, las letras profanas eran para ella un juego sin responsabilidad, un ejercicio inocente del ingenio y la agudeza. Su mente estaba tranquila en estas actividades pues ¿qué mal podía haber en escribir inocentes sonetos, romances o villancicos? Sólo algún necio se reiría de ellos y algún crítico los censuraría y esto ella lo podía soportar hasta con una sonrisa en los labios.

Confiesa su desmedido afán por el saber que sintió desde su más tierna infancia y cómo éste se convirtió en una necesidad absoluta con el correr de los años. Entonces y después nada ni nadie habría bastado a que dejara de seguir ese natural impulso.

XUM

Pero todo su deseo de saber estaba encaminado a un punto: la comprensión total del Creador, y del mundo, y su camino la llevaría desde el estudio de todas las ciencias al de la filosofía y finalmente, como coronación de todo conocimiento, al de la Teología.

Su visión natural del mundo no la permitía, como a Santa Teresa, llegar a una unión con su Dios en forma repentina. Ella se iría elevando a través de sus estudios, iría comprendiendo mejor todo lo creado, iría organizando sus conocimientos y agregando su intuición para llegar por fin a la suprema prueba, a la última morada, la penetración en la Divinidad. Por eso leía tantos libros, por eso usaba sus instrumentos físicos y matemáticos y se desvelaba noches enteras en la meditación. ¡Que no se la juzgara con dureza por esa labor de poesía, de amor y de religiosidad! ¡Que no se la criticara por ser mujer y dedicarse al estudio ya que tantas mujeres habían brillado en el mundo antes que ella!

Se defiende en la carta de todas las murmuraciones y habladurías de que era blanco; muestra su corazón sangrando, porque ya la injusticia se había ensañado en ella. ¿De qué persecuciones fué víctima? ¿Quién fué el malvado que llegó a llamarla "bárbara"? ¿Quién el censor que quiso acusarla de herética ante el Tribunal del Santo Oficio? Los jesuítas que adoraban al padre Vieira deben de haberse sentido heridos en la persona de su gran predicador. ¡Y qué bien se defiende Sor Juana, a pesar de su dolor, cuando dice: ¡Si la Carta es herética, pues que la delate! Ella en la pureza de su conciencia no temía ni a la terrible Inquisición.

Voces bajas habían manchado el cristal de su alma; a su altura de nevada cumbre habían llegado las piedras y los lodos, y por eso ella, llena de tristeza, abría todo su corazón al buen amigo que la criticaba tan amorosamente. Lo que decía el Obispo, que era la voz de la Iglesia, ella lo acataba, pero su ardiente temperamento de mujer no transigía con las actitudes hipócritas ni con las palabras vulgares de los demás. Por eso, al defenderse, al confesarse públicamente en esta *Carta*, todavía tenía fuerzas para zaherir a los hombres de baja inclinación.

A esos hombres que la atacaron con sátiras y con anónimos dice que no le extraña ser el blanco de su envidia pues toda excelsitud fué combatida por vientos, rayos y pedradas. Al Obispo,

XUM

por el contrario, se muestra constricta, y le ruega que la guíe pues anda un poco perdida entre las olas de la incomprensión y de la ofensa. Su alma implora, suplica: Si me hubiere equivocado, si mal hubiese obrado, dispuesta estoy a renunciar a todo, y a rectificar desde las bases de mi vida. ¡Oh! pobre mujer herida. Quiere, como una niña, seguir el camino seguro y por un momento piensa que ha ido descarriada; pero está dispuesta a volver sobre sus pasos, a rehacer su vida. ¿Qué manos torpes trataron de romper el armonioso crecimiento de esa planta? ¿Quién enturbió esas claras fuentes? Ella no lo dice, ella escuda a los necios y a los malvados, con su nobleza y su silencio.

¿Qué se me reprocha? —preguntaba. ¿Que no soy santa? Me esforzaré dentro de mi flaqueza en serlo. Decidme qué debo hacer; que lo único que importa es la meta final, la suprema, la que se vincula en Dios mismo, en su admirable Perfección.

El mundo no quería guiarla, ayudarla, ni ensalzarla. El mundo quería abatirla, humillarla, para vengarse así de la humillación de no haberla comprendido. Ella estaba dispuesta a todos los sacrificios para llegar a la meta final. ¿Que no habían comprendido su deseo de llegar hasta Dios a través de sus criaturas? ¿Que le criticaban hacer el bien a los pobres, a los oprimidos, a los sentenciados? Pues entonces, trataría de hacerse santa dentro de su flaqueza, trataría de ir a Dios por los caminos de la oración, de la penitencia, del martirio, si fuera necesario. ¿Comprendería el digno Obispo todo el sacrificio de la monja? No lo sabemos, pues su carta nunca tuvo contestación.

Después de esta plena confesión: Silencio. ¿A quién recurrir en sus tribulaciones? ¿A su confesor, el padre Núñez? No, que él había sido el crítico más riguroso de su *Crisis de un sermón*. ¿Al arzobispo, don Francisco de Aguiar y Seijas? No, que éste había prestado oídos a la indignación del Padre confesor, y por otra parte Sor Juana le sabía hostil a su causa. ¿A don Juan de Guevara, su colaborador y pariente? No, que su mala salud, le tenía ya cerca de la tumba. ¿A don Carlos de Sigüenza y Góngora? No, que éste andaba un poco alejado de San Jerónimo desde el día en que ella celebró el ensayo del padre Kino sobre el cometa. Pensó escribir a su amigo el exvirrey Paredes y en eso andaba cuando recibió la noticia de su muerte en España.

La persecución llegaba a su punto culminante y Sor Juana ya no podía más. Su salud decaía cotidianamente. Su fuerte espíritu, su alma ardiente empezaba a vacilar. Fué inútil que en 1693 apareciera el segundo tomo de su obra; ya la monja había perdido todo interés por los triunfos mundanos; era un alma afligida y sangrante que buscaba quietud y consuelo a cualquier precio; un corazón de mujer atribulado en la noche del mundo.

Vientos negros soplaban por las tierras de México. Los piratas seguían azotando las costas del país; grandes lluvias destruían las cosechas y enormes cantidades de mendigos pululaban por las calles. La miseria y la muerte aparecían por todas partes. Ese año de 1691 una gran inundación hizo que las aguas del lago de Texcoco crecieran a tal punto que la ciudad de México estuvo en inminente peligro. Las campanas repicaban lúgubremente y a pesar del frío las Iglesias se llenaban de fieles. A las lluvias siguió una larga sequía, se volvieron a perder nuevas cosechas y escaseó el maíz. Hubo revueltas provocadas por el hambre; asaltos a los depósitos de granos; muertes causadas por la miseria y la violencia. Faltaban las subsistencias necesarias y el populacho culpó al Virrey de todas estas calamidades. Por fin un día una multitud enorme de indios llevando en alto el cadáver de una muchacha muerta en un mercado se encaminó a la Plaza Mayor a protestar ante el virrey. Como el virrey estuviera ausente los indios empezaron a disparar piedras contra las ventanas del Palacio; se cerraron las grandes puertas de éste pero tres soldados que no alcanzaron a entrar fueron despedazados por la muchedumbre. Los negros y los mulatos gritaban: "Muera el virrey y cuantos le defendieren." Y los indios decían: "Mueran los españoles y gachupines que nos comen nuestro maíz." Más de diez mil indios sitiaron toda la tarde el Palacio en medio de la mayor confusión. No contenta con esto la multitud decidió ponerle fuego al Palacio por los cuatro costados y pronto el hermoso edificio se convirtió en una enorme luminaria.

Uno de los testigos oculares de este motín de indios fué don Carlos de Sigüenza y Góngora, quien entre otros detalles del suceso nos da los siguientes, que no dejan de tener su aspecto humorístico:

XUM

"No se oía otra cosa en toda la plaza sino ¡Viva el Santísimo Sacramento! ¡Viva la Virgen del Rosario! ¡Viva el Rey! ¡Vivan los Santiagueños! ¡Viva el pulque! ¡Muera el Virrey! ¡Muera la virreina! ¡Muera el Corregidor! ¡Mueran los españoles! ¡Muera el mal gobierno!".

"Y esto no tan desnudamente como aquí lo escribo, sino con el aditamento de tales desvergüenzas, tales apodos, tales maldiciones contra aquellos príncipes, cuales jamás me parece pronunciaron hasta esta ocasión racionales hombres."

El virrey volvió por la noche a su Palacio y lo encontró en ruinas y tuvo que alojarse en otra parte. Al otro día empezó la persecución de los indios y muchos de ellos fueron ahorcados en los mismos árboles de la plaza, aumentando así el bochornoso espectáculo.

Aquella noche de domingo mientras doblaban las campanas Sor Juana Inés rogaba por su patria, por la virreina y por su amigo don Carlos que, según la dijeron, había expuesto su vida por salvar los documentos del archivo. Hasta ella llegaban las noticias de violencia, destrucción y muerte y la pobre monja apuraba el cáliz hasta las heces. Al otro día, cuando supo que centenares de cadáveres de indios afeaban las calles también levantó al cielo una súplica por sus almas.

Poco después la peste hizo estragos en la ciudad y por todas partes se oían lamentos y rogativas, pues la gente pensaba que todo era un castigo de Dios por la maldad de los hombres. El populacho en su inconsciencia había llegado a lanzar piedras a las imágenes de Cristo y de la Virgen. Había que hacer penitencia e implorar el perdón de Dios por tan atroces actos. La madre Juana Inés oraba día y noche, a pesar de su mala salud, y en el fondo de su conciencia purísima se hundía la espina del remordimiento. ¿No castigaría el Señor entre otras faltas la suya propia? ¿No habría pecado ella de soberbia? ¿No quería Dios demostrarle la flaqueza de las cosas humanas? ¿No le estaría señalando con signos tan claros el alto camino de su salvación? Sor Juana daba gracias al cielo por haberle abierto al fin los ojos del espíritu.

Su sufrimiento dió paso a una dulce nostalgia por el tiempo perdido en mundanos trabajos. Sufría ahora por lo que dejó

de hacer en provecho de su Dios, no por el mal que los hombres le hicieron a ella como mujer. Ahora estaba lista para cortar todos los lazos que la unían a los hombres y al mundo y para entrar de lleno a una vida de plegarias y contemplación. Fué a esta vida mística por propia decisión, afinada por el dolor para efectuar tal acto. Había muerto en ella la mujer admirable que luchaba por la justicia y el derecho humano; la feminista combatiente y combatida; la erudita nacida a destiempo; la autora de sonetos de amor, y aparecía un ser nuevo, por lo menos un nuevo aspecto de su ardentía. Aparecía ahora la Santa.

La divina gracia de Dios entró en ella como un río de mieles. Al mirarse el alma Sor Juana halló que las mercedes divinas eran demasiada recompensa por su devoción religiosa. Nos dice el padre Calleja que la primer diligencia que hizo para declararse la guerra y conquistarse del todo a sí misma sin dejar enemigos a sus espaldas, fué una confesión general de toda su vida pasada, valiéndose de su memoria felicísima. En esta confesión general gastó algunos días; terminada ésta presentó al Tribinal Divino en forma de petición causídica una súplica y dos Protestas que escribió con su propia sangre.

La sinceridad con que pide perdón a Dios es conmovedora:

> "Yo la peor del mundo.
> Soy la peor que ha habido.
> Juana Inés de la Cruz, la más indigna e ingrata criatura
> de cuantas crió vuestra Omnipotencia, y la más desconocida
> de cuantas creó vuestro Amor."

Desde ese día —habla Eguiara y Eguren— abrazó Sor Juana un modo de vida austerísimo, mortificándose con penitencias y cilicios; entregándose continuamente a las meditaciones sagradas, al más frecuente uso de los sacramentos y a otros muchos ejercicios piadosos, en los que tenía un gozo extraordinario, y cultivando de tal suerte todas las virtudes, que nada fuera de esto la interesaba, de suerte que evitaba las alabanzas de las gentes y aun las muestras de estimación de sus compañeras, a las que por lo mismo ocultaba sus penitencias y piadosos ejercicios. En verdad, tanto era su celo en mortificar la carne, que su confesor, el padre Antonio, decía que Juana no necesitaba espuela sino freno.

XUM

Y que convenía que se contuviera en tales propósitos y moderara sus deseos a este respecto, pues progresaba de tal manera en la vía de la perfección cristiana, que más que correr parecía volar.

Parece que el padre Núñez estaba arrepentido de su severidad con la monja pues la aconsejaba que no mortificara tanto la carne y que moderara su entusiasmo en el sacrificio. Pero ya era inútil. Sor Juana vivía en comunión divina y el dolor carnal era para ella una tibia purificación; su alma volaba por regiones de luz y de misterio donde no la podían seguir las miradas de los hombres.

Ya en esta zona de perfección espiritual todo interés mundano era un estorbo, y mientras más apetecido ese interés, más contrario a la vida mística; por este motivo Sor Juana se deshizo de sus libros, de esos mudos compañeros de treinta años que tantas veces habían sido su único consuelo; los envió al señor Francisco de Aguiar y Seijas, para que los vendiera y regalara el dinero a los pobres. También ordenó que se vendieran todos sus instrumentos científicos y musicales, y los muchos regalos que había recibido, y las joyas que nunca adornaron sus aristocráticas manos. Se deshizo de todo ese bagaje con alegría, porque su venta iba a aliviar la existencia de un pobre, porque su ausencia cortaba los últimos hilos que unían a la monja a los motivos terrenales. En vez de libros e instrumentos lo que anhelaba la monja ahora eran cilicios y disciplinas, y en éstos fué tan generosa como había sido con aquéllos antes.

Así vivió Sor Juana cerca de dos años siendo la admiración de sus hermanas y de toda la sociedad. A fines de 1694 el padre Antonio Núñez hizo su última visita a la monja en San Jerónimo. Fué una entrevista de hondo significado. El padre y la monja estaban ya en vísperas del viaje que no tiene regreso. El padre Antonio entró en el locutorio con la cabeza baja y besó los dedos de la Madre. Sor Juana le miraba con sus grandes ojos llenos de tibieza y de amor. Después de unos momentos, comenzó así el virtuoso Padre:

—Querida Madre, los muchos y despiadados rigores con que os tratáis, me llenan de cuidado. Yo que desde vuestra primera juventud he tratado de guiaros por los altos caminos estoy

contentísimo de vuestras últimas voluntades, pero quiero rogaros que templéis el rigor en vuestras penitencias.

—Pero, sapientísimo Padre, yo no hago sino cumplir con vuestros deseos y así castigo la carne para aliviar el alma. La felicidad que siento al elevarme a nuestro Señor me hace olvidar que tengo este cuerpo mortal.

—Bien está, Madre Juana Inés, ese ardor, pero no sea que haya entrado la vanidad en el huerto de vuestra virtud. Vuestras hermanas observan mucho, Madre, y ya hablan de vos como si fuerais una santa.

—He hecho lo posible, Padre, por no parecer espiritual. He continuado alegre como antes en presencia de ellas y he seguido con las charlas acostumbradas. ¿Por qué me juzgan santa, entonces?

—El exceso en la penitencia puede ser indiscreción. Si os mortificáis mucho, perderéis la salud y quedaréis inhabilitada para la perfección que buscáis. Vais a la virtud con una rapidez que me da miedo.

—Pero, Padre mío, si lo paso en esta ferviente intimidad con Dios ¿qué miedo puedo tener a la muerte, que para mí es sólo el principio de la eternidad?

—Hacedlo, entonces, por los que os queremos bien y sufrimos con vuestros sufrimientos. Algunas hermanas lloran al veros en tal estado de debilidad y agotamiento físico. Nuestro Padre, el venerable Obispo de Puebla me ha rogado os hable, os pida más prudencia en ese celo por la penitencia y las flagelaciones.

—Haré lo que vos decís, Padre. Me abstendré del uso de cilicios pero ved bien que el alivio que me dais me deja muy triste y abatida, pues me parece que todo lo que ofrezco a mi Dios es muy poca cosa comparado con las mercedes que de él tengo recibidas.

—¡Mucho bien, me hacéis, Madre, y alabo a Dios que os ha dado un entendimiento tan profundo, y no obstante con tal sabiduría y docilidad de juicio!

Tres meses después de esta visita murió el padre Antonio Núñez, dejando completamente sola a Sor Juana Inés de la Cruz. Sola en su fe y ardiendo en la llama pura de su místico amor. Con la noticia de su muerte la monja recordó por última vez el

XUM

esplendor de la vida cortesana cuando la Marquesa de Mancera era su amiga predilecta; pensó también en las primeras reconvenciones del buen padre y cómo ella se había sentido herida en su amor propio. ¡Qué lejos estaban esos días en que ella defendía sus derechos de mujer y de autora! ¡Ahora sabía ella el ínfimo valor de todo esfuerzo humano; la insignificancia de todo acto que no sea dirigido a la perfección espiritual. Razón de más había tenido el bondadoso padre para censurarla! ¡Razón aún para negarle por un tiempo su ayuda espiritual!

En 1695 azotó a la ciudad de México una epidemia de peste. El convento de San Jerónimo no pudo escapar del flagelo. Tan terrible era la epidemia que de diez monjas que enfermaban convalecía una. Sor Juana dejó el silencio de su celda y bajó a cuidar a sus hermanas. Día y noche se afanaba alrededor de los lechos sin quejarse de cansancio y sin demostrar el menor temor al contagio. La Priora a cada rato le decía:

—Madre Juana Inés, no se acerque tanto a los dolientes que lo heroico no está reñido con la prudencia.

—¡Ay, Madre! —exclamaba la monja— hay que aliviar el dolor de mis pobrecitas hermanas y prepararlas para recibir la suprema gracia. Y corría por todas partes, preparando las inútiles medicinas, llevando pociones, refrescando los labios abrasados de las enfermas, ayudando a morir a sus compañeras.

Por fin, no pudo más su débil cuerpo, y ella también fué víctima de la pestilencia. Estuvo varios días en cama sin quejarse, repasando las cuentas de su rosario, murmurando oraciones. La última noche tuvo un sueño: Cantaban los jilgueros allá por Amecameca, al pie de los volcanes. El cielo estaba de un azul purísimo y ella, niña de tres años, corría por la huerta de la casa paterna. De repente, alejándose de su hermanita y de su madre, se encontró en un prado lleno de verdura, entre arroyos y fuentes. Una mariposa iba volando delante de ella y siempre se alejaba de sus manos; en la persecución se sintió elevada en el aire por encima de los árboles y de los montes. Así, en vuelo alto, pasó mucho tiempo; los orioles huyeron a sus nidos y la mariposa se perdió tras de una nube. Llegaba la noche y ella tuvo miedo; entonces apareció un alado grupo de ángeles que se disputaban

el privilegio de llevarla en las alas; de entre ellos, coronada de estrellas, surgió la Virgen, quien la besó en la frente y la fué a dejar, dormida, en su lecho. ¡La Virgen tenía el rostro de la Condesa de Paredes!

Despertó de su sueño a las cuatro de la mañana. Empezaba el día del 17 de abril de 1695. Afuera de su dormitorio empezaba ya un ruido de alas y de trinos. Sor Juana se quedó con los ojos fijos en la ventana por donde había salido la Santísima Virgen . . . , se quedó con los ojos fijos, eternamente.

Así pasó por el mundo Juana de Asbaje y Ramírez de Cantillana, conocida en los anales de la Iglesia con el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz.

ARTURO TORRES-RIOSECO

XUM

Socios y Suscriptores Protectores

(PERSONAS E INSTITUCIONES)

Prof. Enrique Anderson Imbert
612 Oswego,
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

Prof. Manuel J. Asensio
500 Oakley Road,
Haverford, Pennsylvania,
E. U. A.

Prof. Pablo Avila
Santa Barbara College
Santa Barbara, Calif., E. U. A.

Theodore J. Brenner
St. Mary's University
San Antonio 7, Texas, E. U. A.

Prof. Boyd G. Carter
Department of Romance Languages
University of Nebraska
Lincoln, Nebraska, E. U. A.

University of Chicago Libraries
Chicago 37, Illinois, E. U. A.

Claremont College Library
Claremont, California, E. U. A.

Miss Gladys Cutright
Beaver College,
Jenkintown, Pennsylvania,
E. U. A.

Prof. Nell Dowtin
University of Tampa,
Tampa, Florida, E. U. A.

John E. Englekirk
Department of Spanish
Tulane University
New Orleans, Louisiana, E. U. A.

José Famadas
Box 8
Rego Park, N. Y., E. U. A.

Dr. Max Henríquez Ureña
Calle 86, Nº 14 H.
Miramar
La Habana, Cuba.

Sr. Andrés Horcasitas
Whitney Building
New Orleans 12
Louisiana, E. U. A.

Prof. Sturgis E. Leavitt
Department of Romance Languages
University of North Carolina,
Chapel Hill, North Carolina,
E. U. A.

XUM

Albert R. Lopes
University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico,
E. U. A.

Malcolm D. Mc Lean
723 Woolsey Ave.
Fayetteville, Arkansas, E. U. A.

Dr. Enrique G. Matta
El Semil, Villalba,
Puerto Rico.

Prof. Robert G. Mead, Jr.
Department of Foreign Languages
University of Connecticut,
Storrs, Connecticut, E. U. A.

University of Michigan
General Library
Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

University of Missouri Library
Columbia, Missouri, E. U. A.

New York Public Library
5th Avenue & 42nd St.
New York, New York, E. U. A.

University of North Carolina
Library
Chapel Hill, North Carolina,
E. U. A.

Pan American Union
Washington, D. C., E. U. A.

Princeton University Library
Princeton, New Jersey, E. U. A.

Prof. D. F. Ratcliff
Department of Romance Languages
University of Cincinnati
Cincinnati 21, Ohio, E. U. A.

Prof. Gordon B. Ray
Wayne University,
Detroit, Michigan, E. U. A.

Prof. Carlos A. Rojas
Department of Foreign Languages
Fresno State College,
Fresno, Calif., E. U. A.

San Bernardino Valley College
San Bernardino, Calif., E. U. A.

Biblioteca-Universidad de Santo
Domingo
Ciudad Trujillo
República Dominicana

San Antonio Public Library
210 West Market St.
San Antonio, Texas, E. U. A.

University of Southern California
Los Angeles 7, California,
E. U. A.

Syracuse University Library
Syracuse 10, New York, E. U. A.

University of Texas Library
Austin 12, Texas, E. U. A.

Mrs. Grace Torres Anderson
Post Office Box 512
Herlong, California, E. U. A.

University of California at Los
Angeles Library
Los Angeles 24, Calif., E. U. A.

Departamento de Literatura Iberoamericana
Facultad de Humanidades y
Ciencias
Universidad de la República
Montevideo, Uruguay

XUM

Biblioteca Nacional de Venezuela
Caracas, Venezuela.

University of Washington Library
Seattle 5, Washington, E. U. A.

Wellesley College Library
Wellesley, Mass., E. U. A.

Williams College Library
Williamstown, Massachusetts,
E. U. A.

AVISO

Se reproduce completa, en este número, la lista de socios y suscriptores protectores de la REVISTA IBEROAMERICANA, porque con él se cierra el año de 1952.

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México
y dirigida por
AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

SPANISH FOR BEGINNERS

JOHN A. CROW

The University of California at Los Angeles

This is a one-semester college grammar, simple, brief, practical—long on practice, short on exceptions.

FEATURES: (1) Departure from the known to the unknown—equivalence, comparison and contrast with English; the English is given first, for instance, in the examples; the Spanish follows. (2) The familiar forms are listed—but are separately boxed in all paradigms, so that major emphasis falls upon *usted* and *ustedes*. (3) *Ser* is taught consistently, without specific rules; *estar* is emphasized for special uses. (4) The position of descriptive adjectives is taught in the light of actual usage, according to the findings of Professor W. E. Bull. (5) The subjunctive is introduced in commands in Lesson 6; it is developed in the present tense as early as Lesson 14.

HENRY HOLT & CO. NEW YORK

Two Spanish readers

by CARLOS GARCÍA-PRADA
WILLIAM E. WILSON

LECTURAS HISPANO-AMERICANAS

A lively, elementary conversational reader . . .
Contains grammar review and oral Spanish exercises.

NUEVAS LECTURAS

Carefully graded stories, folklore, and essays for intermediate reading . . . Accompanying exercises.

D. C. HEATH
and Company

SALES OFFICES: NEW YORK CHICAGO SAN FRANCISCO ATLANTA DALLAS
HOME OFFICE: BOSTON

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

CLAVILEÑO

Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo

Director:
FRANCISCO JAVIER CONDE
Catedrático de la Universidad de Madrid

Consejo de Redacción

Dámaso Alonso	Manuel Cardenal Iracheta
Julio Caro Baroja	Camilo José Cela
Melchor Fernández Almagro	Gaspar Gómez de la Serna
Enrique Lafuente Ferrari	Manuel Muñoz Cortés
José Romero Escassi	Angel Valbuena Prat

Se publican 6 números por año. Suscripción anual $5.00

Distribuidor para E. U. A.

Eliseo Torres
1469 St. Lawrence Ave.
New York 60, N. Y.

Libros en general de España e Hispanoamérica. Solicite catálogo.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

XUM

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

XUM

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

XUM

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMÉRICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS.: M-9665 M-370

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

XUM

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga . . .	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi . . .	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob .	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas*, de León de Greiff . .	.50 „	.40 „
III. *42 poemas*, de Luis C. López . . .	.50 „	.40 „
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	.50 „	.40 „
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	.50 „	.40 „
VI. *36 poemas* de autores brasileños . .	.50 „	.40 „
VII. 22 *poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	.50 „	.40 „

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

University of New Mexico Albuquerque, N. M.

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Toponimia prerrománica hispana*. Madrid, 1952, 316 pages. $2.10.

ALONSO, DÁMASO: *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, second edition, 1952, 667 pages. $2.70.

GARCÍA LORCA, FRANCISCO: *Angel Ganivet, su ideal del hombre*. Buenos Aires, 1952, 295 pages. $2.80.

ROJAS GONZÁLEZ, FRANCISCO: *Antología del cuento americano contemporáneo*. Introducción de Arturo García Formentí. México, 1953, 280 pages. $3.00.

Spanish and Portuguese Books

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 **Buenos Aires**

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

XUM

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU.

XUM

XUM

NUEVA REVISTA DE FILOLOGIA HISPANICA

Director:
Amado Alonso

Nápoles, 5
MEXICO, D. F.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Directora:
Elisa Elvira Zuloaga

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures

Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet

Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM